1-22662
06

ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 6

первый
развлекательный
Кино на СТС!

Стив Мартин

Кевин Кляйн Жан Рено Бьонси Ноулс

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ
БЕСПЛАТНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Розовая пантера

В КИНОТЕАТРАХ
С 16 МАРТА

COLUMBIA PICTURES

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑ЧТО ТАКОЕ ПАТРИОТИЗМ? ЭТО ГЛУБОКАЯ, СИЛЬНАЯ, ОЧЕНЬ БЛАГОРОДНАЯ ЭМОЦИЯ СОПРИЧАСТНОСТИ *ТАТЬЯНА КУТКОВЕЦ* **❑«ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ ГОДА» В «ДНЕВНОМ ДОЗОРЕ» МНОГО ЭЛЕМЕНТОВ КАПУСТНИКА, НЕУМЕСТНЫХ В ЭПИЧЕСКОЙ САГЕ О БОРЬБЕ ДОБРА СО ЗЛОМ** *КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ* **❑«МАСТЕР И МАРГАРИТА»: ЭКРАНИЗАЦИЯ СПРОСА ВЛАДИМИРУ БОРТКО УДАЛОСЬ ЭКРАНИЗИРОВАТЬ МАССОВЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О РОМАНЕ И О ЕГО ОБРАЗАХ** *ЮРИЙ БОГОМОЛОВ* **❑НАША ЛИ ЭТО РОДИНА? ЕСЛИ МЫ БУДЕМ ИСТОРИЮ ПОД ПАТРИОТИЗМ ПЕРЕПИСЫВАТЬ, ТО НАШЕ ДЕЛО ПРОПАЩЕЕ** *МАРИЭТТА ЧУДАКОВА* **❑«ПРОСТРАНСТВО ПОСТОЯННОЙ КРЕАЦИИ» ФЕСТИВАЛИ, КАК И ВЫСТАВКИ, БЫВАЮТ ТО ЛУЧШЕ, ТО ХУЖЕ. А ВЕНЕЦИЯ НЕИЗМЕННА** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑ВЫДАЮЩИЙСЯ РЕМЕСЛЕННИК РОБЕРТ УАЙЗ НЕ БЫЛ ВЕЛИКИМ РЕЖИССЕРОМ. ОН ДАЖЕ, НАВЕРНОЕ, НЕ ОСОЗНАВАЛ СВОИХ ОТКРЫТИЙ** *СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ* **❑НАЦИОНАЛЬНОЕ ДОСТОЯНИЕ НОВОЙ ЗЕЛАНДИИ НЕТ, ПИ ДЖЕЙ ЛУКАВИТ, ПРИКИДЫВАЯСЬ НАИВНЫМ ХОББИТОМ. ОН ВСЕ ПРО СЕБЯ ПОНИМАЕТ** *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* **❑ЭПИДЕМИЯ ГЛУПОСТИ ОПЕРЕТОЧНЫЙ ХАРАКТЕР НЫНЕШНЕЙ ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ПРОПАГАНДЫ БЕССПОРЕН** *ДМИТРИЙ КОММ* **❑«ЗАКАЗ» ПРОТИВ ПАРАДЖАНОВА, ВИДИМО, ДЕЙСТВОВАЛ МОГУЩЕСТВЕННЫЙ ПРОТИВНИК, КОТОРЫЙ ПРЕСЛЕДОВАЛ ЕГО ПОСТОЯННО И ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННО** *АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №1/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
В поисках смысла: новый патриотизм
«Круглый стол»

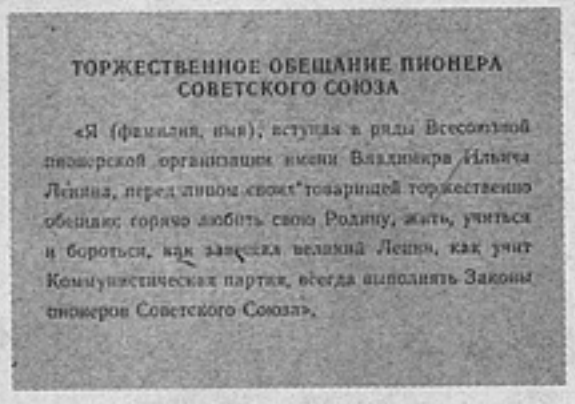
РЕПЕРТУАР

27
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Тусовка аттракционов
«Дневной Дозор», режиссер Тимур Бекмамбетов

32
АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ
Евангелие от Михаила
«Мастер и Маргарита», режиссер Владимир Бортко

38
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
Второе пришествие Мастера
«Мастер и Маргарита», режиссер Владимир Бортко

КОММЕНТАРИИ


ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОБЕЩАНИЕ ПИОНЕРА СОВЕТСКОГО СОЮЗА

«Я (фамилия, имя), вступая в ряды Всесоюзной пионерской организации имени Владимира Ильича Ленина, перед лицом своих товарищей торжественно обещаю: горячо любить свою Родину, жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин, как учит Коммунистическая партия, всегда выполнять Законы пионеров Советского Союза».

47
МАРИЭТТА ЧУДАКОВА
Как научиться «родину любить»?

51
АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН
Патриотизм без страны

54
СЕМЕН ЭКШТУТ
Об одной неудаче советских писателей

РЕПЕРТУАР

61
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Mondo Veneziano. Контекст-62
Венеция-2005

72
СТАС ТЫРКИН
Мужское-женское
«Горбатая гора», режиссер Ан Ли

75
ЕЛЕНА СТИШОВА
Парадокс избыточного знания
«Гарпастум», режиссер Алексей Герман-младший

80
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Корректируя Бертолуччи
«Обыкновенные любовники», режиссер Филипп Гаррель

83

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Вест

«Братья Гримм», режиссер Терри Гиллиам

88

АНТОН ДОЛИН

Растворение мира

Drawing Restraint 9, режиссер Мэттью Барни

И М Е Н А

95

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Сорок ўроков ремесла

Фильмы Роберта Уайза

103

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Кинг Сайз

Портрет Питера Джексона

Р А З Б О Р Ы

113

ДМИТРИЙ КОММ — МИХАИЛ ЗОЛОТОНОСОВ

Идет перформанс

Идеи патриотизма в сегодняшней российской культуре

123

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Старые технологии

Сан-Себастьян—2005

О П Ы Т

133

ДЖИМ ДЖАРМУШ:

«Надо смотреть фильм, закрыв глаза»

Режиссер о своих и чужих фильмах

П У Б Л И К А Ц И И

139

ГАГИК КАРАПЕТЯН

Кто «заказал» Параджанова

Версия Александра Яковлева

Ч Т Е Н И Е

147

ПАВЕЛ ФИНН

Кипяток

Сценарий

S U M M A R Y

175

«Александр Невский», режиссер Сергей Эйзенштейн

В поисках смысла: новый патриотизм

В рамках Московского кинофестиваля «ИК» регулярно проводит несколько «круглых столов» на темы, которые нам кажутся особенно актуальными. Сегодняшнее понимание патриотизма — одна из них. Россия очень чувствительна к идеологии, к словам, к разнообразным интерпретациям реальности. Поэтому так важно адекватное осознание той изменившейся ситуации, в которой мы все в данный момент живем.

К важным, порой неожиданным аспектам этой неисчерпаемой темы обращены и другие материалы номера: эссе Мариэтты Чудаковой и Александра Храмчихина в «Комментариях», диалог Михаила Золотоносова и Дмитрия Комма о современном российском кино в рубрике «Разборы», а также посмертная публикация интервью Александра Николаевича Яковлева «Кто «заказал» Параджанова».

В «круглом столе» принимают участие социологи Даниил Дондурей, Татьяна Кутковец, Дмитрий Орешкин; литератор Денис Драгунский; режиссеры Виталий Манский, Александр Митта, Никита Михалков; кинокритики Юрий Богомолов, Виктор Матизен, Кирилл Разлогов.

Публикуя состоявшуюся дискуссию, мы начинаем с вопросов, заданных участникам нашего «круглого стола».

1. Считаете ли вы, что попытки объединить общество на платформе патриотизма связаны с дефицитом идей, дефицитом общественного согласия, социальных перспектив и нашей общей гражданской пассивностью?

2. Какие мифологемы, критерии и формулы патриотизма, на ваш взгляд, существуют сегодня?

3. Какие сюжеты, темы, каких героев современный кинематограф предлагает в качестве образца?

4. Каким и чьим социальным ожиданиям отвечает нынешняя версия российского патриотизма?

Даниил Дондурей. Сегодня происходит, казалось бы, невозможное. Осуществляющаяся на наших глазах мощная социальная революция средствами массовой коммуникации маркируется как поражение, как системный суперкризис. Процессы обновления население нашей страны воспринимает как неправедные, неправильные, невыносимые. В результате понимание происходящего абсолютно неадекватно тому, что происходит в самой реальности. Люди, уже много лет действующие в условиях рынка, воспринимают частную собственность (есть масса социологических исследований на эту тему), в сущности, очень негативно. Крупная собственность, чужая собственность, полученная в результате приватизации, для них тотально нелегитимна. Пятнадцать лет реформ, но проблема адаптации к ним не начала даже произрастать в сознании миллионов. Предприниматели — в телевидении, в воображении, а значит, и в самой жизни — представляются исключительно в качестве бандитов. Это закреплено в более чем двух тысячах серий, снятых за последние три года, в большей части девятисот фильмов, созданных после 91-го года. Интеллектуалы и художники не предложили практически никаких продуктивных моделей, помогающих соотечественникам адаптироваться к новой жизни. Предприниматель-насильник, чиновник-взяточник, милиционер или судья — всегда очень подозрительны. То же самое и по отношению к государству. С одной стороны, никакого доверия, с другой — когда людей спрашивают: «Как вы считаете, кто эффективнее действует, государство или частник?» — всего лишь 16 процентов наших сограждан, по данным ФОМа, отвечают, что частные компании хозяйствуют лучше, чем государственные. Хотя в реальности все абсолютно наоборот.

В сознании людей выращена целая мировоззренческая система, в соответствии с которой труд, творчество, активность не являются ценностями. В сериалах, фильмах люди не работают. А ведь у телевизоров сидят от 20 до 60 миллионов человек каждый вечер. У нас сейчас на основных и сетевых каналах осуществляется до 50 показов сериалов в сутки. В них не только никто не работает, там нет и речи, например, о конкуренции, терпимости к инакомыслию, к «чужим», там нет творчества, там примитивное понимание успеха. Это что за страна? Что за общество, в котором возникли и выросли все эти превратные представления о происходящем? Власть за них ответственность не берет, бизнес, общественные организации, творческая интеллигенция — тем более.

Если и есть какой-то смысловой якорь в этой магме невнятных содержаний, какая-то универсальная отмычка (не знаю, каким словом это назвать), то это идеи, скрывающиеся за термином «патриотизм». Когда 12 июня вы смотрите празднование на Красной площади нашего национального праздника, то ловите себя на вопросе: почему там стоят зенитки? Понятно, год 60-летия Победы. Но почему, кроме спорта, патриотизм ассоциируется только с войной, жертвами, насилием? Почему речь идет всегда о *военно*-патриотическом воспитании да еще в связке с размышлениями о прошлом, о смерти? Очень важная проблема: почему нет места мирному пониманию патриотизма в огромной и сложной мирной жизни.

К этому кинематограф наш не готов, интеллигенция, авторы — во многом не готовы. И редакторы, конечно. Хотя кажется, что этот содержательный зов — он и есть настоящий социальный заказ. Я прекрасно понимаю, что 9 Мая единственный в нашей стране праздник, по которому у всех социальных групп есть консенсус. Но мы живы, поверьте, не только памятью о войне. А это значит, что целый ряд других обеспечивающих нормальное развитие суперидеологем нельзя выращивать исключительно на военном материале. Иначе тут же следуют прицепные вагоны сопутствующих представлений: иностранцы страшно опасны, главное дело — охрана границ, государство — это в первую очередь охраняемая территория, важно подготовиться к будущим агрессиям... Отсюда и основные ценности — сохранение государства, границ, суверенности. Поэтому даже терроризм у нас никогда не рассматривается, как борьба за смыслы, за искомые модели будущего.

Итак, новый патриотизм — это целый комплекс очень разных идей, связанных, что видно из фильмов, из телевизионных программ, разного рода неигровых проектов, с реставрацией социалистических моделей. Нам рассказывают о прошлом как о настоящем. О будущем, устроенном по моделям прошлого. Это что за охранительное наполнение патриотизма? Почему такой интерес к личной жизни вождей? Почему члены Политбюро подаются как секс-символы, как культурные герои? Что это значит, чем вызвано? Есть огромное количество вопросов, связанное с тем, кого знает, кого любит страна. Но это почему-то всегда реставрационные модели и образы. Они что, готовят нас к вечным и таким воспроизводимым феодальным матрицам?

Вы прекрасно понимаете, что все то, что так беспокоило думающих людей в России в конце XIX века, живо до сих пор. И даже никак за два века не поколеблено. Например, государство и бизнес, действующие как одна ветвь власти. Екатерина II точно так же, как Ельцин, назначала людей олигархами, и чиновники во все времена вели себя, как частники и бизнесмены. У нас бесконечная система псевдонимов, подмен, многозначных жестов. Очень сложная идеологическая жизнь, в которой мы существуем, но которую серьезно не научились обсуждать. В нынешней жизни одновременно соприсутствуют XVII и XX века. Все это очень серьезные вещи.

Мы хотели бы на нашем «круглом столе» обсудить различные ресурсы патриотизма, его природу, реальные контексты, как они видятся нам сегодня. Есть ли перспектива в том содержательном ветре, которым наполняются эти паруса в условиях идеологической разрухи, отсутствия устойчивого мировоззрения у миллионов людей. Или, может быть, эта тема достаточно эфемерна? Ведь люди приноравливаются к новой жизни, они хотят рынка. Но такого рынка, чтобы петь советские песни, хандрить и бездельничать, а отдыхать на Кипре, иметь двести сортов колбасы и одновременно все хорошее взять из коммунальной квартиры.

Денис Драгунский. Может быть, лучше всего вообще отказаться употреблять слово «патриотизм»? Торжественно и навечно, как землю колхозам, передать его нашим профессиональным патриотам. Сначала станет легко: пусть они, мракобесы и евразийцы, упражняются в свое удовольствие, а мы будем возмущаться или хихикать. Но потом, раз за разом, нам придется раздать всю корзину человеческих ценностей: справедливость — коммунистам, добро — священникам, любовь — психологам, право — прокурорам, храбрость — военнослужащим, истину — представителям экспериментальных наук. С чем мы останемся? Со свободой, которая совсем-совсем нагая? Тогда она пойдет по ведомству эротических комедий. Поэтому давайте все-таки оставим патриотизм в либеральном дискурсе.

Но вопрос о патриотизме очень сложный. Уж больно много всего намешано и существует вместе, нераздельно, как цветные полоски в пластилиновом шарике (образ Юрия Трифонова): каждая полоска видна, а разлепить невозможно. Но рассуждения о патриотизме — это не просто интеллектуальное упражнение или политическая полемика. Это актуальная проблема сегодняшней жизни, проблема ориентиров в дебрях собственного национального «я». И поэтому нам, гражданам великой страны, которая привольно раскинулась на южном берегу Северного Ледовитого океана, просто практически необходимо как-то попытаться в ней освоиться и понять, что здесь происходит. Чтобы не заплутать, в частности, среди разных представлений о патриотизме.

Сейчас я бы поговорил о более узких, если угодно, человеческих аспектах патриотизма.

Родина наша, да и любая чья-то родина, даже такая небольшая, как Люксембург, — это довольно сложно сконструированное явление. Там всего много. Там есть пейзажи, они же родные просторы; есть история, культура, картины, опера и театр, кино и литература. Там есть отдельные люди — родные люди и чужие, святые и преступники. Там есть разные социальные слои, какие-то вызывают восторг, какие-то — неприязнь, какие-то — презрение. Ро-

дину целиком, всю как она есть, любить довольно трудно. И Россию, и Люксембург. Всегда любишь что-то, что символизирует ее для тебя. Возьмем визуальный аспект: для кого-то это реальный пейзаж родного уголка, для кого-то картина Репина «Иван Грозный убивает своего сына», для другого картина Левитана «Над вечным покоем», для третьего еще какая-нибудь картина, например Глазунова «Вечная Россия». Да, есть любители, для которых родину символизирует живопись Глазунова, и в этом нет ничего удивительного. Хотя на чей-то взгляд, возможно, это странно.

Патриотизм, конечно, очéнь важная вещь. Многие полагают что патриотизм становится ведущей тенденцией только тогда, когда нет других точек консолидации общества. Что попытки объединить общество на патриотической платформе связаны с дефицитом общественного согласия, социальных перспектив и с общей социальной пассивностью. Все эти возможные точки зрения и нам для рассмотрения здесь предложены. Мне кажется, что это не совсем точный взгляд на проблему как на что-то, навязанное извне или свыше. Я не могу себе представить, как, например, можно объединить общество на идее борьбы против клонирования. Или на идее постройки высокоскоростных магистралей от Москвы до самых до окраин. Это частные проекты, они объединяют не народ в его большинстве, а какие-то небольшие группы людей — по интересам. Точно так же нельзя объединить народ (опять уточню: большинство народа), навязывая ему слепую самовлюбленность. «Мы лучше всех» — и точка. Если это вдруг удается, то на очень короткое время и с очень печальным финалом. Народ объединяется любовью. Не надутой гордыней, а именно любовью к самим себе и к своим ближним. Деятельным чувством любви, которое заставляет быть лучше и делать свой дом, свою страну — лучше. Отсюда и любовь к родине — от любви к людям, эту родину населяющим.

Именно поэтому мне кажется, что идея патриотизма — не ложная и уж, конечно, не реакционная. Если ее правильно понимать. Если патриотизм не скрещивать обязательно с литаврами, с военными фанфарами, со сладостью побед и горечью поражений. Патриотизм, особенно патриотизм мирного времени (о военном патриотизме разговор отдельный, да и споров он не вызывает), — что это такое? Это личное старание, чтобы мне и моему народу хорошо жилось — лучше и лучше с каждым годом. В согласии с законом и совестью, разумеется. И чтобы мой народ уважали граждане других стран. Помните, как говорили во времена Советского Союза: «На нас с надеждой взирают трудящиеся всего мира». Не надо, чтобы взирали, вывихивая шеи. Надо, чтобы просто смотрели уважительно и с приязнью. И были готовы вести с нами дела.

Наш кинематограф по патриотической части сильно хромает. Был такой штамп — «предстает в образе». Так вот, советский народ усилиями кинематографистов почти всегда представал в образе народа-героя. Он либо воевал, либо строил завод в непроходимой тайге, либо отказывался от личного счастья. Часто, слишком часто это было фальшиво, глупо, лживо. А вот нынешний российский народ предстает в образе какого-то бандита. Или идиота, что тоже малоприятно. Вчера и позавчера я посмотрел несколько фильмов. Они не про войну и не про великие свершения. Они просто про людей. Я поразился, насколько высоким — с точки зрения патриотизма — оказался фильм Вима Вендерса «Входите без стука» и насколько провальными «Настройщик» Киры Муратовой и «Бедные родственники» Павла Лунгина. В последнем фильме герои представлены каким-то омерзительным быдлом, алчными дураками. Народ, который выведен в этом фильме, ничего, кроме некоторой дрожи в спине, не может вызвать у нравственно и физически здорового человека. Комедией это не назовешь, поскольку не смешно. Сатира? Тоже непохоже. Просто — а вот такие мы! Нахрапистое, глупое, крикливое жлобье. Может, автор фильма столь изысканно полемизирует с газетой «Завтра» и каким-то там «Евразийским союзом»? Привет, мол, патриотам?

Теперь о «Настройщике». О чем там идет речь, что волнует героев замечательного фильма, сделанного рукой профессионала, в котором прекрасно

Н.Ватолина, Н.Денисов. 1941

играют прекрасные артисты? Их, героев, волнуют деньги, деньги, деньги. И еще раз деньги. Только материальное благополучие, только возможность удрать из России в Париж. А еще в этом фильме происходит странная вещь — человек, который украл эти деньги, становится объектом сочувствия. Перестроились Жеглов и Шарапов и решили так: «Вор не должен сидеть в тюрьме, пускай он сворует, а мы над ним поплачем». Вот и думаешь, пытаясь взглянуть на эту картину глазами зрителя-иностранца: «Позвольте, а надо ли вообще с этой страной иметь дело? Если самых возвышенных героев русских фильмов интересуют только деньги, а интеллектуальные авторы глубоко им сочувствуют?»

Только не надо говорить, что это старая русская традиция. Не надо всуе

поминать Достоевского, потому что Раскольников мучился, убив старушку. И убивал он старушку не ради денег, не ради «в Париж поехать оттянуться», а ради испытания ложной, бесчеловечной, но все же — идеи. Экзистенциальной, извините. А потом попал на каторгу. И лишь там стал заниматься своим духовным возрождением. А в «Настройщике» все прощается как бы заранее. В обоих этих фильмах нет самого главного, без чего вообще нет произведений искусства. В них нет человеческих переживаний, души, любви, страсти, страдания, поиска своего места в мире.

Все иначе в картине Вендерса про несчастного актера, который внезапно уехал со съемок, всех подвел. Он что, «кассу снял»? Он деньги добывать уехал? Какие-то удовольствия искать? Нет, он уехал искать себя, он почувствовал тоску по близкому человеку. И это созвездие человеческих душ говорит о нации гораздо больше, чем изображение, допустим, более комфортабельной Америки по сравнению с менее комфортабельной Россией. Не в комфорте дело, а в душевной жизни. С патриотическим прискорбием приходится констатировать, что в Америке больше души, чем в России. Хорошо, не в Америке и России, а в американских и русских фильмах. Хорошо, не вообще, а на данном фестивале. Хотя какая, собственно, разница?

Я не имею морального права никого ни к чему призывать. Но мне все же хотелось бы, чтобы наш кинематограф, равно как и наш театр и наша литература, как-нибудь содействовал патриотическому воспитанию народа, уж извините, пожалуйста. Это на самом деле очень просто. Надо снимать фильмы и писать книжки про переживания людей, про их страдания, страсти, любовь, а не про убогую жизнь жлобов и жуликов.

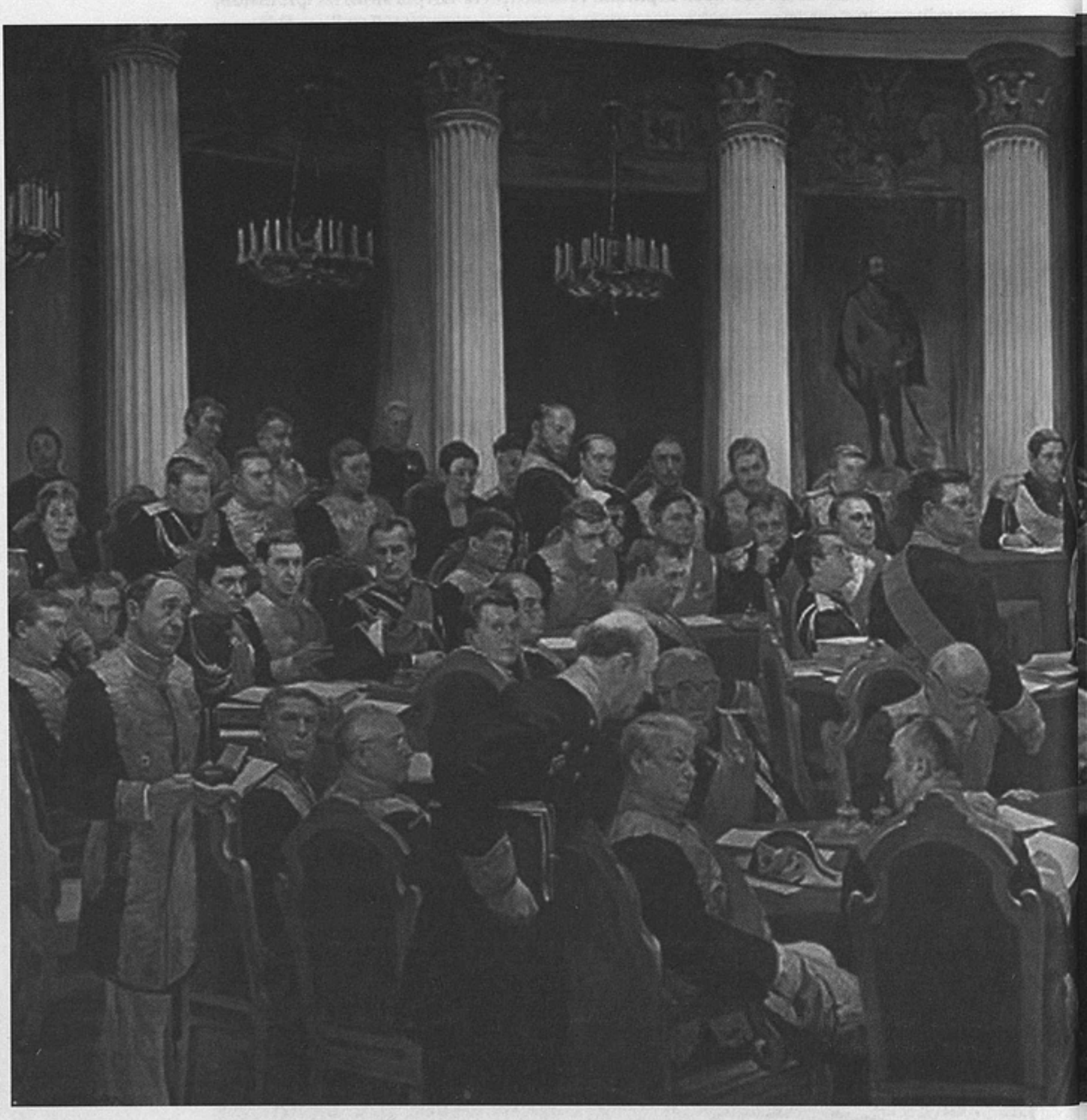
Юрий Богомолов. Я очень уважаю Дениса Драгунского как публициста, но, простите, как критик вы сейчас наговорили много совершенно несообразного с тем, что можно было бы сказать о фильмах «Бедные родственники» и «Настройщик». Да и вообще, по-моему, совершенно нелепо судить о стране в свете того, как она отразилась в той или иной картине. Мы в свое время смотрели «8 ½» Феллини. Что можно было бы сказать по поводу образа страны, который представлял герой этого фильма? И являются ли «Игроки» Гоголя, где жулик на жулике сидит и жуликом погоняет, исчерпывающим портретом России? Тем не менее есть жизнь, есть реальность, а есть искусство, которое бывает выше реальности. В «Бедных родственниках», мне кажется, многое можно признать неудачным, но драматург попробовал показать, что будет с реальностью, если начать играть с фиктивностью. Как эта фиктивность может накрыть реальность, что из этого получится. Что касается «Настройщика»... Ну, конечно, да, там про деньги, но как плуты там артистичны и как они бывают душевны... Нет смысла защищать здесь эту превосходную работу Киры Муратовой. По-моему, оба фильма не имеют решительно никакого отношения к нашей теме.

Если говорить о проблеме патриотизма, мне кажется, ее не надо слишком усложнять. Она довольно проста. Патриотизм — это не идея и не смысл. Это инстинкт. Вот есть инстинкт у человека — гордиться. Он рождается с ним. Но бывает, что человеку этого мало. Он настолько пассионарен, что ему необходимо кого-нибудь ненавидеть, и тогда вылезает оборотная сторона патриотизма — ксенофобия. И тоже — не идея, не смысл, а инстинкт. Эти два инстинкта часто ходят рука об руку. Меня пугают, честно говоря, призывы воспитывать патриотизм. Вспоминаю советские да и досоветские времена и думаю, что в таком «воспитании» нет ничего хорошего. Например, в преддверии Отечественной войны 1812 года Александр решил провести патриотическую акцию: он отправил в ссылку Сперанского как лоббиста интересов Франции. Для подъема — у тогдашней правящей элиты — патриотических чувств. На уровне толпы нечто подобное устроил московский губернатор Ростопчин, который публично казнил некоего Верещагина. Специально патриотизм нельзя воспитать — это происходит в системе самой жизни. Спецвоспитание патриотизма кончается либо Союзом русского народа, либо «Нашими». Но когда говорят «наши», то сразу подразумеваются «не наши». Сразу начинается поиск врага народа.

И этот поиск оказывается более объемной, емкой, выпуклой идеей, способной поднять людей, объединив их в опасную толпу, стаю. Заметьте, что при советской власти мы только и жили с этой идеей: у нас есть враг народа. Внутри страны, на ее границах, за ее пределами. С этим мы живем до сих пор. Сегодня патриотизм (я знаю, сейчас многие возмутятся) — это жуткая архаика в общенациональном масштабе. Команда ЦСКА победила в борьбе за кубок УЕФА, но обратите внимание, что там победил интернациональный клуб, а не национальный. То же самое во всех странах. Посмотрите титры многих фильмов, в основном зарубежных, — это тоже интернациональные клубы. Там Россия, Германия, Австрия, Мексика, Италия подписаны под одной картиной. Этническим патриотам не стоит ходить на стадионы и смотреть кино.

В.Иванов. 1953

В заключение вспомню такого известного писателя, как Свифт. Его замечательное повествование о путешествиях Гулливера являлось глубоко антипатриотическим по отношению к великой Британской империи. В связи с этим я хотел бы процитировать небольшой фрагмент из заключения, в котором автор обращается к своим согражданам. Как вы помните, для него самой благодетельной страной оказалась страна Гуингмия. Так вот, он пишет, что «гуингмы так же мало гордятся своими хорошими качествами, как я горжусь тем,



Сергей Калинин, Фарид Богдалов. «Заседание Федерального собрания»

что у меня есть две руки и две ноги, и ни один человек не будет кичиться этим, хотя и будет несчастным, если лишится того и другого. Меня не раздражает куча уродств духовных и физических. Но когда мне дают в придачу еще и гордость, то терпение мое немедленно исчезает». Так вот, когда сегодня говорят о патриотизме, у меня возникает сильное подозрение, что этой большой-большой заплатой хотят залатать что-то очень постыдное.

Александр Митта. Патриотизм — понятие чрезвычайно емкое, многообразное. Но сегодня мы видим, что на поверхности — лишь его политическая

составляющая. Люди хотят использовать патриотизм, чтобы выбиться, отмежеваться от власти или примкнуть к ней. Происходит процесс, всем нам очевидный, — завершается многовековая история России как великой империи. И довольно быстро мы превратимся в большую малонаселенную страну. Ничего страшного, как нам говорят, нет в том, что уменьшается население России, что по 30—40 тысяч человек в год гибнут от водки, что дети не рождаются, а детское воспитание уничтожается совершенно. Что мы превращаемся

в нормальную слаборазвитую страну. Страшно или не страшно, но это реальность, с которой придется свыкнуться. Я думаю о другом. О том, что же будет через некоторое время. Ну еще лет на двадцать-тридцать хватит нефти. А потом ее, наверное, не будет или станет много меньше. Еще на какое-то время хватит наших лесов. Но их вырубают хищнически. Мы зарабатываем 30 миллиардов на самом черном стволовом лесе, а Канада в четыре раза меньше его вырубает, а зарабатывает 100 миллиардов. Питаться будем за счет природных ресурсов, никаких современных индустрий не предвидится. Большие заводы

приходят со временем в негодность, металлургические монополии жестоко воюют друг с другом. Как в этой ситуации говорить о любви к родине? Я не знаю. Уж очень понятие «патриотизм» захватано и скомпрометировано политиками.

Предлагаю гораздо более деликатную формулировку — чувство родины. У человека должно быть это чувство. Сейчас оно как-то редуцировано — до семьи, до маленького кусочка пространства, которое тебя окружает. Да и то осталось где-то в прошлом у романтичных шестидесятников, наверное. Тем не менее я попытался в последней своей картине «Лебединый рай» что-то сказать об этом. Я попытался показать, что происходит. Мы теряем Байкал, наше сокровище: через несколько десятков лет оно могло бы оказаться более бесценным, чем нефть, но, загаженное, к тому времени будет вовсе уничтожено. И никто не может решить эту проблему. Не могут избавить озеро от гибели. Как и великие сибирские леса, которые нещадно вырубаются. Нет государственной политики, никто не думает о будущем, о том, что могло бы кормить наших внуков, правнуков и праправнуков.

Для меня патриотизм сегодня — идея в высшей степени актуальная. И конкретная: мы просто должны понимать огромную землю, на которой живем. Любить — громко сказано. Чувствовать, наверное, заботиться о ней. И не превращать родину в собственность. А сейчас чувство родины превратилось в чувство собственности. Люди хотят выгрести как можно больше, не отвечая за судьбу своей страны перед потомками. Нахапать и двигаться дальше. Это может кончиться трагически. Не для нас, мы как-то тихонечко доживем. Но вырастают внуки, и думаешь: что они передадут правнукам, на какой земле будут жить следующие поколения?

Татьяна Кутковец. В 99-м году я была политическим консультантом Союза правых сил и предложила им, идя на выборы, некий концепт. Он заключался в том, чтобы помочь трансляции в общество идей патриотизма русских западников, которых здесь проживает огромное количество. В России, к сожалению, постоянно культивируется представление о гражданах как о недоразвитом объекте, не способном ни на какую другую демонстрацию своего патриотизма, кроме фанатизма футбольных болельщиков или объединения в подобные сообщества, организованные не на уровне ценностей. Уважаемый господин Богомолов сказал, что патриотизм — это инстинкт. Я не могу с этим согласиться. Это не постоянное чувство, а такая эмоция, которая возникает в определенные моменты. Постоянно присутствующий в человеке патриотизм, я думаю, — это профессионализм, ничего общего не имеющий с тем, что принято определять как «любовь». Позитивная эмоция сама по себе консолидирует агрессию против чего-то такого, что угрожает. Это уже не патриотизм, а что-то другое, из области технологии.

По моему убеждению, патриотизм — это глубокая, сильная, очень благородная эмоция сопричастности. И если она возникает, то может экстраполироваться на разные вещи, связанные со спортом или, скажем, с гордостью за страну, которая первой полетела в космос. Мы где-то в недрах нашего общества сумели создать нечто, чем можно гордиться, а не козырять, как символом державности. То, чем человек имеет реальный, а не выморочный повод гордиться и что делает его сопричастным другим людям, стране.

Что же сегодня в России подходит под определение «патриотизм»? Прежде всего то, что я называю «ландшафтно-жертвенный патриотизм». Это патриотизм мирного времени. Человеку-объекту, человеку-подданному у нас никакого другого типа патриотического чувства «не предоставлялось». Радио «Свобода» часто проводит опросы на улицах и транслирует их. Вы можете услышать: «За что вы любите Россию?» Набор ответов всегда одинаков, хотя спрашивают в разных городах. «За нашу реку — ни в одном городе такой нет», «За наших девушек — они самые красивые», «За наших мужчин, которые самые лучшие», «За природу нашу — необыкновенную». Это пример российского патриотизма мирного времени — нормальное явление, заметьте. В нашей традиции такая «ландшафтная» любовь и гордость свойственны человеку, ведь

он абсолютно отделен от государства, никаким образом не принимает участие в процессах, решениях, акциях, которые являются гражданскими. Жертвенный патриотизм — это патриотизм военного времени. Он глубинным образом связан с архетипом героя. В одном из номеров «Московских новостей» создатели военно-патриотического канала «Звезда» попросили людей назвать патриотов России. На первое место, естественно, вышел Пушкин, на второе с колоссальным отрывом — Ломоносов, а дальше уже — все полководцы, что традиционно: герой у нас тот, кто сокрушил врага. Теперь давайте на секундочку задумаемся, с чем сегодня для людей, живущих в постсоветском пространстве, ассоциируется Пушкин? Это борец с чем-то, что мешало человеку реализовывать себя. А что сделал Ломоносов? Это тоже человек, преодолевший все неблагоприятные обстоятельства, которые тогда существовали в стране. Это личность. Так люди определяют патриотов, кроме того что это еще и исторически очень известные имена. Мой коллега Игорь Клямкин спросил меня: «А Гагарина в списке не было?» Не было Гагарина, на мой взгляд, потому, что его в космос послали, а значит — это не было его личным усилием. Это нечто, что ассоциируется с государством в целом. Значит, патриотизм граждан, участвующих в собственном личном построении государства, в России еще не зародился. Его просто нет, поскольку то, что нам транслируется как некая матрица и почва для патриотизма живущих сейчас в России людей, — это традиционалистская старая матрица человека-объекта, мало в чем индивидуально участвующего. В принципе желательно, чтобы он созерцал изумительную природу, которая действительно прекрасна. Но там, где нет личной сопричастности, там никогда не будет патриотизма, он может быть предписан сверху, может быть навязан. Раньше были совершенно четко расписаны представления о том, что должно человеку делать, чтобы он здесь на своей родине мог быть легитимным. Ушли предписанты, ушли и ценности. Предписанные, спущенные сверху. Чувства сопричастности с теми ушедшими ценностями у людей теперь не возникает, следовательно, не возникает и патриотической эмоции.

Дмитрий Орешкин. Начну с того, что понятно: проблематика, связанная с патриотизмом, очень мифологизирована. Меня расстроило выступление господина Митты, потому что оно как раз показало: мифологизация меры не знает. Профессионал в кино, а говорит про сохранение Байкала, про сталь, про лес и т.п. на уровне самых расхожих мифов.

Должен сказать как специалист по географии, что за последние десять лет состояние Байкала, да и всей окружающей среды в России, немного улучшилось. В частности, потому что индустрия, основной поставщик загрязнений среды, никак не выберется из депрессии. Но мифологическое восприятие экологии осталось на уровне 70-х или 80-х годов. Все друг друга пугают — вот ужо нефть исчерпается, руда кончится, как будем дальше жить?

На самом деле Россия сейчас переживает тяжелый кризис иного рода — переход к постиндустриальной экономике. И проблемы перед нами качественно иные. Печально наблюдать, что культурная элита пытается осознать их на основе устаревших понятий, терминов и мифов. Ведь она, элита, как раз и должна бы генерировать для общества новые смыслы. Где они, эти новые мифы, если вы сами живете старыми? Где прозрения духа?

Я в кино мало понимаю. По-моему, это целлулоидная лента с такими квадратиками, которые проецируются на экран. Тем не менее это промышленность, которая приносит прибыль. Двадцать лет назад шла стальная война между Японией и США. А сейчас Япония получает в четыре раза больше денег от экспорта анимэ (это такие мультики) в Америку, чем от экспорта той самой стали. Постиндустриальная экономика! В США, кстати, 80 процентов ВВП производится не за счет промышленности в советском смысле слова, а за счет «сферы услуг». Банки, программное обеспечение, массмедиа, ЖКХ, Голливуд, Интернет... Сырье, в основном, — мозги и квалификация. А наша элита (и народ за ней) по сей день заламывает пальцы по поводу остывших домен и замерших мартенов. Может, это и хорошо, что советские заводы замерли: компьютеры из чугуна не льют и углем не топят. Проблема не в том, что-

бы вернуться к прежним нормам производства стали на душу населения, а в том, чтобы открыть дверь в информационное общество будущего.

Что делать сегодня — возродить изоляционистскую мифологию СССР? Это патриотизм? Нет, это «начальстволюбие». Это жадность, лень и глупость. В широком смысле слова — чистой воды контрпатриотизм. Пряча голову в песок, проедая плоды инфраструктурной революции, которая перевела-таки хозяйство на рельсы более эффективной и мобильной частной (по западному образцу) собственности, сегодняшние патриоты ускоренными темпами готовят очередной кризис отечественной государственности, экономики и идеологии.

Если бы православная церковь была конкурентоспособна в смысле генерации смыслов, разве она толковала бы о своей «канонической территории», на которую, мол, покушаются с Запада? А кто ей мешает, в свою очередь, покушаться на территорию, скажем, католиков? В мировом, так сказать, масштабе, как Петька предлагал Василь Иванычу? Языков не знает?

Скорее всего, сегодняшний всплеск «дурного патриотизма» исторически неизбежен. Жестокий частный бизнес очистил прибыльные секторы промышленности от бездельников и головотяпов, уволил алкоголиков, безжалостно повысил эффективность и мобильность, переориентировался на новые рыночные стратегии. Нисколько не хочу идеализировать его методы — это отдельная история. Но авгиевы конюшни в основном расчищены, экономика в основном заработала. Нам сегодня фантастически везет с ценами на углеводороды. И, конечно, появляется непреодолимый соблазн порассуждать о евразийстве, об особом историческом пути. А заодно под патриотический аккомпанемент отобрать у частников эффективно функционирующий бизнес. Посадить туда проверенных людей. Патриотов. Сослуживцев, зятьев, братьев, сыновей, дочерей... Быстро сделать его, бизнес, менее эффективным. Обвинить в этом врагов и вредителей, затем, компенсируя свои управленческие провалы, повысить налоги и сборы с активной части населения в пользу пассивной.

Соблазн столь силен и очевиден, что успех практически неизбежен. Если и остается узкая щель возможностей, то лишь за счет тех людей в творческой элите, которые способны жить и творить — в том числе и мифы — не только ради куска с государственного стола. Однако миф, чтобы быть эффективным, должен восприниматься миллионами. Для этого он до поры до времени должен казаться людям правдой. Вопрос, стало быть, в качестве. Нынешние мифы невыносимо пошлы, пафосны, лживы и в конечном счете именно в большом историческом времени неэффективны.

Патриотический миф, рассчитанный на власть, всегда второй свежести. Вот и сегодня геополитические мифы евразийства — всего лишь перепев действительно честных и мучительных размышлений молодых талантливых русских эмигрантов 20—30-х годов прошлого века. Они искренне изобретали для себя ментальную схему, позволяющую совместить глубокую веру в величие России с очевидными реалиями распада и одичания родины. Сия гипотеза об омолаживающей и животворящей «волне с Востока», которая якобы приведет к прорыву в будущее и к завоеванию «загнивающей Европы», перестала увлекать даже самих ее авторов к середине 30-х годов, когда в Германии появился Гитлер и до «евразийцев» дошли сведения о чудовищных экспериментах товарища Сталина над своей несчастной страной.

До 30-х годов евразийство было свежим и честным мифом. Но если сегодня эту прокисшую сказку — которая, кстати, стала возможной и сохранилась до наших дней только благодаря *западной* либеральной традиции — нынешние патриоты от *советской* власти предлагают нам в качестве свежего идейного кушанья, то это уже фуфло. Не сработал миф о происках морских цивилизаций против сухопутных. Или миф о пассионарности кочевых племен, оживляющих протухший Запад. Или об уникальной православной цивилизации, которую все прочие, сатанинские, норовят истребить, лишь бы закрыться от информационного преимущества Запада, который как назло все никак не сгниет.

Понятно, либеральные мифы ненамного лучше. Люди им не верят. Но у либерального патриотизма есть будущее и простор для маневра. Он опирается не на запросы корпорации, которая кормится за счет административного ресурса, а на интересы и мечты живого человека, на личность, на талант. Поэтому его мифы всегда за свободу. Они гибче, новее. И в России далеко не сразу, но побеждают, если, конечно, им не вязать руки и ноги. Впрочем, даже их победа идет всегда через необратимый развал всей прежней государственной структуры.

Хорошая литература и хорошее кино — не важно, консервативное, почвенническое, либеральное, экспериментальное или с любой иной идейной наклейкой — уже благодаря тому, что талантливо, всегда свободолюбиво. Всегда критично. Ему лизоблюдство не свойственно. Значит, не свойствен

В.Корецкий. 1954

и патриотизм второй свежести. Талант подразумевает свободу. Он с удовольствием разрушает догмы как либеральные, так и тоталитарные — и совершенно правильно делает. И одновременно, может быть, даже бессознательно или против своей воли, творит новые мифы. В том числе мифы патриотизма. Мне как читателю не важно, какой политической ориентации придерживались Пушкин, Гоголь, Набоков, Платонов, Бродский или Булгаков. Все они — думали они об этом или нет — прежде всего расширяли пространство русского языка как инструмента познания мира, овладения миром, конструирования мира. Не их вина, что на этом великом языке формулировались и убогие идеи.

Либеральный патриотизм создает пространство роста. Культурный потенциал. Вы сегодня свободны (пока еще) говорить все, что думаете. Или молчать. Молчать, конечно, благоразумнее. Но тогда потенциал, то есть горизонты, от-

крытые для России, будет использован другими людьми, для других целей и с плачевными для нее результатами.

Игра за чужой счет весьма характерна для державного патриотизма: он охотно использует рожденные в западной либеральной среде компьютеры, программные продукты и информационную сеть Интернет для того, чтобы настойчиво объяснить городу и миру, сколь губительна для человечества эта самая западная либеральная среда.

Вы, уважаемые коллеги, как деятели культуры задаете систему ценностей. Если угодно, современную мифологию. На вас лежит огромная ответственность. С которой вы, как мне, зрителю, кажется, не справляетесь. Легко стяжать популярность, заигрывая с уже имеющимися инстинктами толпы. И очень сложно перестраивать эти инстинкты, расширять культурное пространство. Плоское возражение, что, мол, как раз либералы и научили нас гнаться за успехом любой ценой, потрафлять низменным вкусам и т.д., отмазка для дураков. Либералы дали возможность быть свободными на деле. То есть реализовать то, чему Пушкин почти двести лет учит нас на словах. А уж кто как своей свободой воспользуется — это вопрос индивидуальный. Пушкин воспользовался так, Булгарин — этак, Некрасов — по-третьему, Горький по-четвертому, Солженицын по-пятому.

Сейчас опять в моде госпатриотизм со знаком вычитания. Вот, мол, мы (берется некая корпорация) патриотичны, а вот, мол, они (перечисляются оппоненты) — нет. Поэтому их надо изолировать (хотя бы в информационном смысле), заткнуть, убрать, истребить. Вычесть, в широком смысле слова, из культурной суммы России. Значит, наше общее культурное пространство сужается. Но зато корпорации становится легче жить и питаться.

Если «мы», скажем, православные, то приходится вырезать из «нашей» культуры Льва Толстого. Потому что, известное дело, — анафема. И князя Вяземского, потому что он отказался от причастия перед смертью — у него были сложные отношения с Богом, он не мог ему простить, как тот поступил с его семьей. И Чаадаева — за то, что католик. И Булгакова — известное дело, сатанист. Да и Пушкина, потому что знался с «умным афеем» и говорил: «Мы добрых граждан позабавим и у позорного столпа кишкой последнего попа последнего царя удавим».

Если за основу «нашего» взять национальность, то Шостаковича, Пастернака, Мандельштама, Эйзенштейна, всех прочих этнических евреев — долой. А заодно с ними и немцев (Фон-Визина), татар и турок (Жуковского, Карамзина), датчанина Витуса Беринга... Кстати, все ли знают, что русскую песню «Во поле березонька стояла» сочинил татарин? И, кстати, все ли знают, что наш главный сегодняшний геополитик, евразиец и патриот А.Г.Дугин, сегодняшние беды объясняет романо-германским династическим засильем в течение последних трехсот лет после измены Никона, отходом от двоеперстия и петровской переориентацией России на Европу? То есть город Петербург, университет, лицей, модернизация (западническая!) армии, создание (западными мастерами!) флота, газеты, балеты, ракеты, поэты, кадеты, эстеты — и прочие пришедшие с Запада явления и слова, которыми мы привыкли гордиться, — от лукавого? А истинно русским человеком оказывается лишь двоеперстный Емельян Пугачев, уничтоженный романо-германской элитой в лице Екатерины Великой и Суворова...

Спасительно и необходимо для народа чувство собственного пространства. Своей страны. Преступление Ленина — Сталина — Троцкого заключается в том, что это чувство было ими сначала уничтожено с помощью замены оседлой мифологии земледельца и землевладельца на кочевую мифологию мирового коммунизма, а потом заново выстроено, но фальшивым образом, без возврата частной собственности на землю. То есть в конечном смысле без признания частного права на родину. Ею, оказывается, можно владеть лишь коллективно, через посредство государственного начальства. На место конкретной и вещественной связи дореволюционного собственника с окружающим миром Сталин подставил умозрительную связь с абстракцией государства.

С.Боим. 1945

Не с землей, не со страной, не с языком, с народом или с культурой, а с государством. Верность — государству. Измена — тоже государству. То есть чиновному аппарату. Сменился аппарат, и ты уже изменник, английский шпион. Само же государство, сам же аппарат — неподсудны. Пока при власти, конечно. А потерял власть — будь любезен, следуй во враги народа. Так уж положено! Довольно извилистым надо было обладать патриотизмом, чтобы все это кровавое лицедейство любить. Однако жить захочешь — полюбишь.

Так где сегодня наше духовное пространство? Осталось в прошлом или сконцентрировалось в Кремле — для тех, кто от отчаяния пытается найти воплощение государства в Путине. Сузилось до размеров личности. А где

эффективный, то есть вызывающий доверие, миф сегодняшней и завтрашней России? Нет его. И, боюсь, не будет. Чечня — это Россия? Не вижу я что-то патриотов и миссионеров, готовых поселиться среди «туземцев» и уверенных в своем праве их просвещать, направлять на путь добра и истины, учить, лечить, приобщать к новым технологиям. Нет, нынешние ТВ- и кинопатриоты предпочитают съездить туда под двойной охраной, снять фильм-агитку про мужественных парней в тельняшках, намотать на гусеницы десять метров говяжьих кишок и, срубив бабла, вернуться назад в западнический город Петербург. Или в Москву.

Для чего такое кино? Кого духовно окормляют эти ТВ-патриоты — чеченцев, ингушей, дагестанцев, перед которыми сегодня во весь рост стоит соблазн варварской веры в ваххабитскую справедливость? Едва ли. Скорее, такое кино рассчитано на русских. На нас. На меня. Это промеж меня оно ведет свою просветительскую и миссионерскую работу! То есть оно само находится в рамках вполне советской мифологемы, держа меня (население) за дикаря и привлекая стеклянными бусами и погремушками. Ладно, это полбеды. Положим, я, туземец, заинтересовался этими сокровищами. Что дальше? Что доброго, умного, достойного скажет мне киномиссионер, когда я, застенчиво теребя косточку в носу, проявлю готовность слушать? Патриотические сказки не работают. Или работают контрпродуктивно. Потому что — из вчера. И еще потому, что держат аудиторию за лохов. И еще потому, что врут. И еще потому, что уже надоели.

В патриотическом телекино, сколь смею судить, нечто похожее. Уровень занимательности, кажется, освоили. То есть на стеклянные бусы народонаселение клюет довольно охотно. Дальше что? Дальше — церковно-патриотическая невнятица. Из которой ясно только одно: нам угрожают. Угрожают с Запада. Но через Восток. Со всех сторон грузят апельсины бочками! Необходимо сплотиться. Чтобы сопротивляться. У нас что-то хотят отобрать бесценное, чего у других нет. То ли духовность, то ли углеводороды. Впрочем, углеводороды мы, кажется, охотно сами продаем по хорошей цене. Насчет духовности — тоже налицо некоторые сомнения. Если русский народ такой уж богоносец, то кто же у нас в подъезде малую нужду справляет? Наверно, инородцы. Понаехали тут.

Где свежая, искренняя, благородная, человечная мифология завтрашней России? Нет ее. И не скоро будет — потому что не дело ученых или политтехнологов в муках выдумывать так называемую «национальную идею». Ее творит — если творит — гуманитарная элита. Элиту эту все откровеннее притормаживают. Да она и сама привыкла пастись на веревке. С непривычки страшно — без колокольчика-то. Волки кругом!

Значит, патриотического кино в советском стиле нам еще смотреть не пересмотреть. И кончится это кино сначала виртуальной эмиграцией думающего зрителя в Интернет, а потом, по мере завинчивания гаек, — эмиграцией в реале, куда глаза глядят. В первую очередь, конечно, молодежи. Не вянуть же им здесь, ожидая, пока придет кто-то вроде Лукашенко.

Один из массовых мифов, кстати, заключается в том, что мир умрет от кризиса, как от взрыва. Нет, экологи и политологи давно выяснили, что на самом деле умирание популяций и социумов происходит гораздо прозаичнее: в процессе тихого сползания в болото ухудшающегося качества окружающей среды или жизненных стандартов. Когда сегодня колбаса чуть хуже, чем вчера, и ты бессилен добиться ее улучшения, хотя бы научившись больше зарабатывать. Когда вдруг из продажи пропали хорошие книги, но зато появилось много плохих. Когда завтра ТВ чуть скучнее, чем сегодня. Когда выборы значат так мало, что не стоит на них ходить. Когда патриотизм настолько казенный, что на зубах оскомина...

Вроде бы — терпимо. Жить можно. А на самом деле — растянутое во времени умирание. Барахтайся не барахтайся — конец один. По нашей с вами вине. Пока была возможность сказать — предпочли молчать. А когда возможности не станет — что ж руками разводить.

Виталий Манский. Я прочитал вопросы, предложенные для нашей дискуссии, и нигде не нашел слово «родина». Тем не менее каждый выступающий, говоря о патриотизме, это понятие напрямую связывает с понятием «родина». Может быть, потому что мое поколение и, естественно, те, кто воспитывался на такой формуле: высшее проявление патриотизма — отдать жизнь за свою родину. И я даже вспоминаю, что когда наш класс готовили к вступлению в пионеры, нас всех свозили в Брестскую крепость и показали наглядно тот образец, которому мы должны следовать, когда дадим клятву пионера. Потом, соответственно, и все остальные клятвы, которые мы давали в своей жизни. Я только что закончил картину, которую так и назвал — «Наша Родина». Я проехал по всему миру и встретился со своими одноклассниками, бывшими пионерами отряда имени Гагарина одной из львовских школ. О чем бы мы ни говорили, так или иначе мы обсуждали «чувство родины». Потому что это единственное, что нас объединяло.

Мы жили в империи. Какой бы она ни была, она была нашей родиной. Сейчас мне, человеку, родившемуся во Львове, очень сложно пересекать границу с Украиной в какую бы сторону я ни ехал: из России на Украину или обратно. На вопрос о том, какой у вас паспорт, гражданином какой страны вы являетесь, у меня каждый раз что-то скребет на сердце. Потому что у меня сохранилось ощущение, что я передвигаюсь по своей стране. А тут какой-то комплекс, что я — не пойми кто. Так вот, здоровый патриотизм — это отсутствие такого комплекса. Это четкое понимание, что же такое твоя родина. Мне кажется, неизвращенное, органичное чувство патриотизма сегодня доступно лишь людям, не жившим в империи, родившимся после 1991 года. Они совершенно естественно воспринимают границы своего государства, без сожаления о том, что Крым не у нас или, скажем, на Иссык-Куль так запросто не слетаешь. Может быть, ничего более не нужно, кроме нормального ощущения своего дома. Ну и, конечно, отсутствие нездорового взгляда на территорию соседа.

Никита Михалков. Я вот слушаю всех и думаю: есть еще какая-нибудь страна, где проводят подобные дискуссии? Нет такой страны, где на полном серьезе взрослые люди обсуждают, нужен патриотизм или не нужен. И какой он нужен, если вообще нужен? Кстати, мне кажется, что это чувство такое интимное, глубокое, что и обсуждать его публично как-то странно. Особенно для художника. Для политика — не знаю, многие делают на этом карьеру, но для художника — это вещь, которую нельзя объяснить. Я — патриот, поэтому снимаю по принципу: любишь или не любишь, чувствуешь что-то здесь своим, родным и необходимым или не чувствуешь. Ощущаешь, что без этого своего не можешь жить, или не ощущаешь. Один продюсер сказал: «Моя родина там, где меньше налоги». Он так действительно думает, он так чувствует, и он с удовольствием будет жить в любой стране — абсолютно спокойно, никаких проблем у него не возникнет. Он говорит на трех языках — это при нашей-то нелюбви к чужим языкам. Кого-то из наших замечательных артистов спросили: «А вы знаете какой-нибудь иностранный язык?» Он отвечает: «Нет». «Почему?» Он: «А зачем мне язык, на котором не о чем и не с кем разговаривать». Я не говорю, что он прав, но ответ по-своему замечательный. Ведь, действительно, очень часто бывает, что не о чем нам разговаривать, когда мы среди иностранцев оказываемся.

Я в Лос-Анджелесе наблюдал такую сцену: муж с женой, прекрасные люди, красивые, достойные, богатые, делающие дело — участвующие в создании фильмов, которые мы видим и на наших экранах, к ним подходит третий. В их бокалах лед плавает, стаканы с водой обернуты салфеткой. Все как надо. «How are you?» — «Fine». Это всё. Пауза. Потом жена говорит: «А мы собираемся в отпуск в Венецию». Подошедший спрашивает: «Зачем?» Всё! Всё! Когда человек на фразу «Мы собираемся в Венецию» отвечает: «Зачем?», то дальше разговаривать в принципе не о чем. Я сейчас никого не осуждаю, я просто делюсь своими впечатлениями, а комментировать их мне не хочется. Да это и не нужно. Скажу другое: мне становится не по себе, когда я вижу школьную тетрад-

ку, на обложке которой вместо привычной таблицы умножения изображены четыре американских президента. Это правда, я в руках держал такую тетрадку. Они очень достойные люди — президенты США, но почему я на них должен смотреть? Мои дети, мои внуки — почему?

Вчера я увидел картину Сидни Поллака «Переводчица». Большой режиссер, два прекрасных артиста — Николь Кидман и Шон Пенн. О чем эта картина? О том, как американцы спасают африканцев от африканцев. Многомиллионный проект, очень патриотичный, но к искусству не имеющий никакого отношения. Зато, повторюсь, — патриотичный.

Я хотел бы вернуться к тому, с чего начал. Пытаюсь понять, что мы должны вынести из этой замечательной, упругой и такой темпераментной дискуссии. Вероятно, решить для себя, патриоты мы или нет. О чем тут рассуждать? Я не смогу снимать другое кино, отличное от того, какое снимаю. Оно может нравиться или не нравиться, меня могут упрекать в чем угодно: говорят же, к примеру, что я делал «Сибирского цирюльника» для того, чтобы стать президентом. Вообще массу бреда я про себя читаю. Но я счастлив. Я чувствую пульс земли, пульс истории, народа. Вот чувствую — и всё, и что бы ни писали в газетах, как бы ни теоретизировали-иронизировали по этому поводу, ничего с этим не сделать.

Почему рухнула идея единой конституции в Европе? Как все замечательно складывалось: евро для всех одинаково, все вместе, вы даете побольше — вам и прав, и преимуществ всяких побольше. Простите меня за отступление, но оно к месту, и это действительно очень смешной эпизод. Я своих детей возил как-то по Золотому кольцу. Приехали ночью в Суздаль, в гостиницу. Тёма, мой сын, был совсем маленьким, Надя — побольше и я. И тетенька, которая ключи выдает, нам отмеряла туалетную бумагу от общего рулона: мне большой кусок, Наде — поменьше, а Тёме совсем чуть-чуть. Это приблизительно то, что происходит в Европе, которая объединяется, предполагая, что из двадцати стариков получится один молодой человек. На самом деле получится очень хороший, комфортный дом престарелых и больше ничего. Конечно, все можно привести к общему «Макдоналдсу»: политику, валюту, слова. Вы посмотрите, как они, европейские начальники, улыбаются. Если не слушать текст, возникает ощущение, что в Европе настало всеобщее счастье. Хотя все понимают, что полный провал. Почему? Потому что национальная культура сопротивляется. Если ты просыпаешься в гостинице «Шератон», вчера выпил и не очень помнишь, как добрался до постели, ты не поймешь, где находишься. Везде все одинаково — что в Сиднее, что в Хельсинки. Только культура дает индивидуальность, только ощущение себя: когда корневая система мощная, то ветки могут расти в любую сторону. Культура должна питаться национальными соками, все остальное улетит и не задержится.

Виктор Матизен. Будучи космополитом по духу и, одновременно, патриотом, я не являюсь специалистом по патриотизму и, кроме того, с детства ненавижу разговоры о патриотическом воспитании. Единственное, что я хочу здесь сказать: все попытки сознательного внедрения в кинематограф патриотических идей не приносят ему ничего, кроме вреда. Патриотические декларации превращают кино в тупое идеологическое оружие каменного века, что можно наблюдать на примере наших блокбастеров, вроде «Зеркальных войн» и «Бархатного сезона». Непосредственный, животный или ксенофобский патриотизм, который присутствует в картинах Балабанова «Брат», «Брат-2» и «Война», на этом фоне даже благотворен. По крайней мере, он заявлен талантливо и действует на культурного человека, как шок, а это до некоторой степени полезно. Искусство — хитрый организм, и самыми патриотичными оказываются те фильмы, в которых нет ни слова о патриотизме и любви к родине, а сама эта неизреченная любовь разлита в атмосфере картины. Как у Джона Форда — глядя какие-то его ленты про освоение Дикого Запада, вдруг ни с того ни с сего начинаешь себя чувствовать американским патриотом.

Б.Широкорад. 1953

Кирилл Разлогов. Я, к сожалению, немного опоздал на нашу дискуссию: должен был ехать поздравлять представителей другого патриотизма, государства Люксембург, с картиной про их главного национального героя — силача, который совершил поездку по России. Это заставило меня подумать об относительности патриотизма и абсолютности силачей. Когда меня сегодня спросили немецкие журналисты: «А как программа Московского кинофестиваля отражает тему патриотизма? Ведь вот сейчас ваш «круглый стол» на эту тему начинается, недавно была статья Льва Карахана в «Кайе дю синема», посвященная формам патриотизма. Это, наверное, имеет для вас большое значение?»

Я стал перебирать фильмы московской программы и с изумлением обнаружил, что единственная картина, которая так или иначе могла бы быть косвенно связана с темой патриотизма, — это «9 рота». Но она к началу фестиваля еще не была завершена. Так что в российской программе ММКФ не оказалось абсолютно ничего, что бы лило воду на эту священную мельницу.

Тут у меня возникла мысль, которую я и высказал немецким корреспондентам: надо все-таки отличать реальный культурный процесс от идеологической надстройки над ним. В телевизионной программе идеологемы нередко непосредственно воплощаются в жизнь, а вот в кино дело обстоит иначе. Конечно, военная тема на наших экранах по традиции занимает существенное место, и не только потому, что отмечается 60-летие Победы. Но магистральные линии кинематографического процесса остаются вне этого, как вне этого остается и повседневная жизнь.

Я понимаю, что с точки зрения коллективного бессознательного, в русле которого здесь выступал Никита Сергеевич, мы по-прежнему живем в ситуации православия, самодержавия и народности. Откуда взялось сегодня православие, понятно — оно «обратно» прорастает из большевизма, который играл роль официальной религии на протяжении нескольких десятилетий. Что такое нынешнее самодержавие — тоже понятно, тут ни у кого никаких вопросов не возникает. А вот с народностью сложно, хоть она и была прямо унаследована Советским Союзом от царской России. В постсоветский период этот термин нельзя было сохранить, поскольку он — ошибочно — воспринимался как порождение «совка». Тогда-то место народности и решили занять патриотизмом.

Естественно, что мы имеем дело с разнородными процессами идеологического творчества. Они сами по себе интересны. Можно проанализировать: кто, как, что придумывает, в каких манифестах или телевизионных программах эти идеи отражаются, какое воздействие оказывают, — это задачи для социальных наук достаточно простые, технологические.

Иначе обстоит дело с процессами в реальной культурной жизни, которыми, собственно, и занимается культурология. Здесь я парадоксально соглашусь с Никитой Сергеевичем — возможности нашего воздействия на эти процессы минимальны, какие бы средства сюда ни вливались. Речь, действительно, идет о неких неосознаваемых силах и влечениях (Юнг это называл «коллективным бессознательным»), которые рано или поздно приводят к одним и тем же результатам, несмотря на то что все участники социокультурного действа вроде бы хотели привести общество к чему-нибудь совершенно другому. Кажется, что в структурах социальных связей воспроизводятся какие-то устойчивые структуры психики. Как бы мы ни пытались взломать их и заставить повернуть в другую сторону, это не удается. Удается лишь подмывать их, подкапывать, иногда даже взрывать, но спустя десятилетия опять строится новодел, такой же, каким он был.

Здесь вступают в действие глубинные психологические процессы, которые не то что изучать, даже воспринять трудно. И начинаешь задавать себе вопрос: как на глубинном психологическом уровне сегодня отражается привязанность человека к месту, к своей истории, к определенному языку?

В условиях размывания границ, постепенного исчезновения столь ненавистных нам и нашим гостям виз и визового режима, удешевления транспортных расходов возникает возможность поселиться в любой точке земного шара. И тогда ощущение культурной общности все более будет базироваться на родном языке. И все русскоязычные люди будут продолжать питаться соками русскоязычной культуры независимо от того, называем мы это патриотизмом или нет.

Однако помимо языковой есть огромное количество других культурных общностей, к которым каждый из нас принадлежит. Здесь действуют силы как центростремительные, так и центробежные — культурная общность то размывается, то консолидируется вновь, но ликвидировать ее никто не мо-

жет. Никакая Единая Европа не уничтожит культурную общность, которая базируется на французском языке. С другой стороны, есть две страны, которые разъединены именно одним общим языком: Великобритания и Соединенные Штаты Америки. Население каждой из них представляет собой оригинальную культурную общность, в том числе и потому, что они говорят на разных английских языках. У них не только разные интонации, акценты, слова, но и разная орфография. У них, в известной мере, два разных типа мышления.

Вместе с тем английский язык и распад Британской империи (это касается и русского языка и наследия распадающейся империи Российской) привели к формированию единой культуры бывших колоний. В результате некоторые мои коллеги-культурологи не без оснований говорят, что культурная граница отделяет не только Европу от Америки или Азии, но и европейский континент от островной Великобритании вкупе с США.

Культурные общности, конечно, разделяются и по другим существенным, но не всегда осознаваемым признакам. Так, в Европе есть территории, где в пищу преимущественно идет, к примеру, растительное масло, и те, где используется масло животное. Гастрономические ориентации — тоже часть того, из чего строится патриотизм, но не декларативный, а реальный, который привязан к месту и времени. Тот патриотизм, который характеризует каждого из нас.

Вопрос в том, насколько наша общность отражается в кинематографе. В творчестве Тарковского с этой точки зрения была некая культурно-религиозная органика. Сокуров — уже намного сложнее. Его «Русский ковчег», с одной стороны, вроде бы создан в русле некоей национальной традиции, но, с другой — традиция размыта и разломана во внутреннем сознании художника, потому что он стремится творить во вселенском масштабе. И распознать, описать приметы, проявления, наконец, корни российской культурной общности в фильме или в творчестве конкретного художника — задача уже чисто киноведческая.

Москва, 2005, июнь

В оформлении рубрики использованы плакаты из альбома «Бдительность — наше оружие!» (М, «Контакт-Культура», 2003)

Р Е П Е Р Т У А Р

Михаил Врубель.
«Демон
(сидящий)».
1890

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Тусовка аттракционов

Одна из фундаментальных черт современного художественного процесса состоит в том, что в его основе лежат уже не произведения (классическая парадигма), а проекты. Конечно, проектом может быть и отдельное произведение. Но и в этом случае акцентируются не столько его содержание, структура и смысл, сколько создание, распространение, продвижение (пиар, реклама, и т.п.) и, соответственно, не восприятие, а цена, кассовые сборы или рейтинг.

Тем интереснее, следуя технологии романов Сергея Лукьяненко, вывернуть ситуацию наизнанку и просмотреть проект и фильм «Дневной Дозор» сквозь кристалл культурологии.

Премьера

Первый канал представил «первый фильм года» почти как «первый фильм всех времен и народов» в новогоднюю ночь в сумеречном убранстве кинотеатра (ныне киноцентра) «Октябрь». Гости продвигались в полутьме между серыми занавесями по нетрадиционной траектории, и даже завсегдатаи не всегда могли догадаться, где они находятся.

В свое время я говорил и писал о том, что структура экранного «Ночного Дозора», представляющаяся невнятной многим критикам (и отчасти упорядоченная в американской версии картины), на самом деле идеально соответствует восприятию обкурившихся или надышавшихся

«Дневной Дозор»
Авторы сценария **Сергей Лукьяненко, Тимур Бекмамбетов**
Режиссер **Тимур Бекмамбетов**
Оператор **Сергей Трофимов**
Художник **Валерий Викторов**
Композитор **Юрий Потеенко**
В ролях: **Константин Хабенский, Владимир Меньшов, Галина Тюнина, Мария Порошина, Виктор Вержбицкий и другие**
Киностудия «Табак», Первый канал
Россия
2006

клеем подростков: в сновидческом восприятии все несуразицы «снимаются», а поток ощущений усиливается во сто крат.

Сразу подчеркну, что это суждение вовсе не критическое, а сугубо культурологическое: культура наркотиков молодого поколения сменяет сегодня культуру пьянства поколения старшего.

В этом ключе время для премьеры «Дневного Дозора» было выбрано идеально: в новогоднюю ночь и стар и млад находятся в эйфории и к двум часам ночи 1 января часто уже оказываются в сумеречной зоне и без помощи творческого дизайна. Царившее в фойе праздничное возбуждение преимущественно молодой и очень молодой аудитории (среди которой затесались и несколько аксакалов вроде автора этих строк) подтверждало точность расчета.

Сценическое представление творческой группы Константином Эрнстом (Светлых) и Анатолием Максимовым (Темных) было выдержано в той же стилистике. Режиссер Тимур Бекмамбетов, блистательно проигнорировавший премьеру «Ночного Дозора» на закрытии Московского международного кинофестиваля, здесь был представлен голосом из Лос-Анджелеса, словно бы напоминающим о том, что мы имеем дело с глобальным кинопроектом. И хотя руководитель Первого канала специально подчеркнул, что по замыслу «Дозоры» ориентировались исключительно на российский контекст, мне кажется глубоко закономерным, что к созданию первых отечественных блокбастеров были привлечены люди принципиально транснациональные — Тимур Бекмамбетов и Джаник Файзиев (правда, говорят, оба из Ташкента). Помимо всего прочего это придало сюрреальную достоверность самаркандской линии сюжета «Дневного Дозора».

Возможно, позиция Бекмамбетова «над схваткой» (его голос звучал как божий глас с небес Голливуда) объяснялась тем, что он — как демиург — не мог присоединиться ни к одной из противоборствующих сторон и ему не было бы места в сценическом пространстве.

К началу просмотра аудитория была доведена до нужного сочетания нервного возбуждения с полуобморочным и полусонным состоянием, которое и было оптимальным для адекватного восприятия фильма.

Тусовка

Премьера, по сути, была массовой молодежной тусовкой, которая естественно заканчивалась под утро дискотекой. Ядром этой тусовки «среднего уровня» была тусовка гостей — телевизионно-кинематографическая и околокинематографическая, где все всех и про всех всё знали, а внутренним ядром — сам фильм, насыщенный знакомыми лицами, знакомыми хохмами, знакомыми марками для product placement. Внешним же слоем была тусовка (по)читателей Сергея Лукьяненко, для которых «своими» были уже не актеры, а их персонажи: Гесер и Завулон, Антон и Егор...

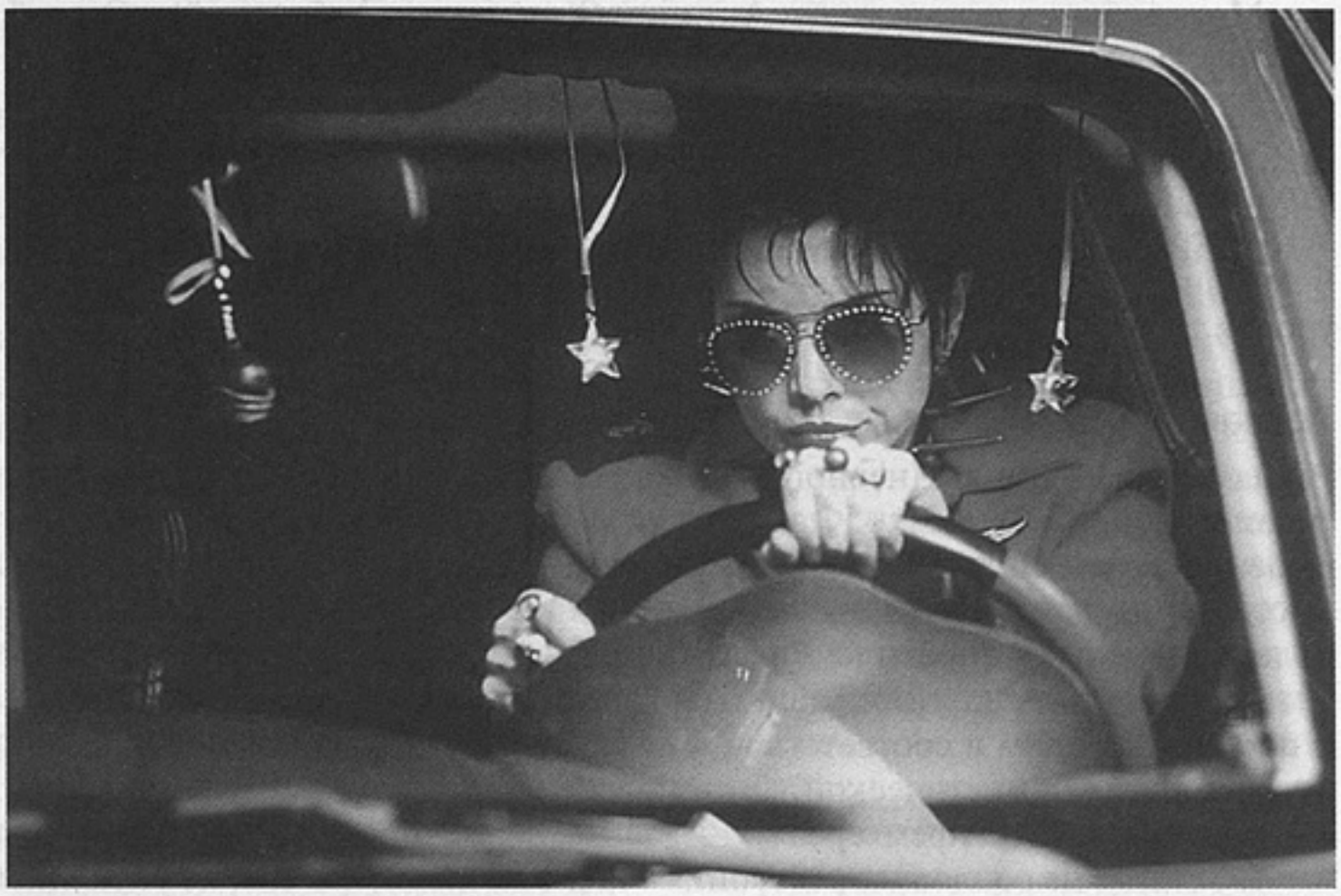
Тусовка — важнейшее явление современной культуры. В отличие от множества новейших сообществ, формирующихся на основе новых технологий коммуникации, тусовка опирается на базовый слой культуры — непосредственный контакт между людьми.

Различного рода тусовки — своеобразные субкультуры, организованные по традиционному иерархическому принципу большей или меньшей известности в узких кругах. Есть тусовки эксклюзивные — исключительно для звезд и миллиардеров, есть профессиональные — для театралов или кинематографистов, любителей симфонической музыки или дипломатов. Есть тусовки великосветские и есть демократические, социально-демографические — от деревенской танцплощадки до столичной дискотеки.

Тусовка определяет не содержание, а форму организации культуры, поэтому при определенных условиях ее центром может оказаться и церковь, и определенный район того или иного города (что объясняет пристрастие авторов «Дозоров» к Свиблову или ВДНХ).

Общей чертой всех тусовок остается принцип деления на «своих» и «чужих», не допускаемых или попадающих в соответствующие сакральные места случайно. При этом все действие — от декораций до любой проходной реплики — рассчитано именно на посвященных, способных понять множественность подтекстов.

«Тусовочные» фильмы в этом плане наиболее показательны. Их довольно много. Все они привлекают культовых актеров (Гоша Куценко и Константин Хабенский — здесь первые среди равных), строятся на эффектах, опти-



«Дневной Дозор»

мально воздействующих именно на тусовщиков. Поэтому они, как правило, напоминают капустник или междусобойчик.

Тусовочность может проявляться как внутри фильма в процессе съемок («От 180 и выше» — поразвлечемся с красивыми длинноногими бабами), так и во взаимодействии с определенной аудиторией (откуда успех «Бедных родственников» на «Кинотавре»). Она противостоит массовости — святая святых блокбастеров всех мастей.

Как же быть с «Дневным Дозором» — блокбастером по определению? Парадоксально, сама структура романов Лукьяненко предполагает тусовочность: Иные (и Светлые, и Темные) и есть посвященные, понимающие смыслы происходящего. Условием «правильного» понимания оказывается усвоение правил игры (тусовки суть социальные игры), которые задаются читателям и зрителям. В результате число «посвященных» и вырастает до нескольких миллионов.

Правда, в фильмах (и «Ночном», и «Дневном») предварительные экспликации значительно менее вразумительны, нежели в романах, поэтому знаки неопределенности приходится глушить легким отупением (состоянием, противопоказанным любому чтению).

Здесь возникает весьма существенный для рассматриваемого проекта конфликт. Особенности кинотелевизионной тусовки входят в противоречие как с транснациональными претензиями, так и с тусовкой сумеречной зоны. Если последняя может быть устаканена в глобальном масштабе внутренними для данного произведения правилами, то первая заведомо разрушает целостность восприятия. Не случайно именно Гоша Куценко стал главной жертвой американских ножниц, прошедшихся по «Ночному Дозору». Суперкультовый для нас актер лишен атрибутов звездности в международном масштабе.

В «Дневном Дозоре» элементов капустника, к сожалению, значительно

больше. Фильм перенасыщен комическими аттракционами, вовсе неуместными в эпической саге о борьбе добра со злом. Чего стоит эпизод с охранником (опять Гоша Куценко), сбегающим с рабочего места смотреть футбольный матч, или Антон в облике Галины Тюниной, не способный оторваться от хоккейного матча по телевизору даже ради любимой женщины! Капустник уживается с мелодрамой лишь благодаря своеобразной клиповости структуры фильмов и сознания его авторов и потенциальных зрителей. Картина распадается на самодовлеющие аттракционы, более или менее вписывающиеся в общий замысел.

Мотив обмена телами между Антоном (Константин Хабенский) и Ольгой (Галина Тюнина) в данном случае наиболее показателен. Он дает возможность актрисе продемонстрировать чудеса перевоплощения, служит предлогом для эротического эпизода с очевидными лесбийскими обертонами (явно не детской направленности) и серии пародийных моментов, обычно сопутствующих демонстрации трансвеститов. Хихиканье не столько дает разрядку перенапряженным зрителям (как в детективах Хичкока), сколько снижает планку до уровня тусовочного междусобойчика.

Рекламная кампания

Рекламная кампания «Дневного» строилась по принципам, во многом противоположным «Ночному». Фэнтези как жанр был практически изъят из обращения, не упоминались никакие культурные (и тем более голливудские) заимствования, даже выигрышные сверхреальные элементы настойчиво вытеснялись из рекламы (почти по Фрейду). Создавалось ощущение, что вдохновители проекта решили оправдаться (перед критикой или начальством?) и поставить фильм в соответствии с «национальной идеей» (правда, столь же неуловимой и мистической). Этот новый подход был точно сформулирован продюсерами на премьере:

1. Темные не воплощают зло, они — такие же люди, как мы, не умеющие сдерживать свои желания и инстинкты.

2. Фильм просто рассказывает историю человека, который однажды совершил ошибку и затем мучительно и долго пытается ее исправить.

Если к этому добавить явно семейную интонацию рекламных роликов, где юный Егор рассказывает о своих взаимоотношениях с папой Антоном и дядей Завулоном, может создаться полная иллюзия, что речь идет о мелодраме, подобной «Итальянцу» (если папу заменить мамой, а дядю — тетей, продающей сирот зарубежным приемным родителям).

Конечно, в этом сопоставлении есть глубокий смысл, как есть он и в стремлении привлечь *иную*, не подростковую аудиторию для максимизации кассовых сборов.

Однако и семантически, и стилистически «Дневной Дозор» находится в ином пласте культуры, его действительное место — в конфликтах сверхъестественных и многовековых, если не вечных. По Лукьяненко, Иные — не люди, их страсти и столкновения запредельны и абсолютны. Сумеречная зона, столь изобретательно воспроизведенная в кинотеатре с революционным названием «Октябрь», — не наш мир, и в этом его привлекательность и авторский пафос.

Интимно-человеческая интонация рекламной кампании призвана не только успокоить и заворожить родителей и начальство (ведь дети, как мы видели, уже давно в сумраке). Она показательна и для внутренней структуры «Дневного Дозора». В отличие от «Ночного», где ревность и пагубная страсть были лишь первотолчком сюжета, здесь они оказываются его каркасом. Скелет фильма представляет собой вполне традиционную разновидность треугольника: «сын — отец — любовница отца» — почти латиноамериканский сериал, по сей день сохранивший свое место в сетке Первого канала (правда, сошедший с прайм-тайма на часы, более удобные для домохозяек).

«Мыло», как ему и положено, пытается — хотя бы для видимости — очистить фэнтези от скверны дьявольщины, всяких там вампиров, оборотней и прочих кровопийц (они — такие же люди, как мы), без которых мир «Дозоров» немыслим.

Аттракционы

Современный массовый кинематограф на новом витке спирали возрождает эйзенштейновский принцип «монтажа аттракционов». Многочисленные аттракционы бьют по нервам зрителей, будоражат его воображение, обостряют эмоции (далеко не только эстетические).

В этом ряду находят свое место многие блистательные экзерсисы создателей «Дневного Дозора». Я уже упоминал исключительную по качеству работу Галины Тюниной, выделяющуюся на фоне достаточно блеклого (для столь запредельного сюжета) актерского ансамбля. Помимо «обмена телами» можно привести множество примеров «ударных», самодовлеющих эпизодов: убийство в танце, машина, летящая по фасаду гостиницы «Космос» и въезжающая в номер, автомобиль, бурно реагирующий на признание в любви его пассажиров и оказывающийся в снежном овраге, колесо обозрения, катящееся по Москве, многочисленные глобальные разрушения и восстановления разрушенного и т.д. и т.п.

Все эти аттракционы (в случае колеса обозрения — даже в буквальном смысле слова) абсолютно самостоятельны. В известной мере сюжет (как в порнофильме) является лишь поводом и связующим звеном между ними. Тусовочная интонация, подчеркивающая, что все это лишь игры «взрослых дядек» (как назвали себя на премьере Эрнст с Максимовым), не всерьез, а понарошку, усиливает самостийность спецэффектов.

В результате фильм органично вписывается в важнейшую тенденцию развития современных зрелищных искусств. Как это ни парадоксально, мечта эстетов начала XX века об искусстве для искусства, приеме ради самого приема реализуется сегодня на практике в голливудских (и не только голливудских) боевиках. Сюжет, конфликт, содержание уже не имеют существенного значения. Однотипные эпизоды — погони, объятия, катастрофы — повторяются из фильма в фильм и отличаются один от другого только... качеством, совершенством исполнения, изобретательностью, чистым (очищенным от всего внеэстетического) художественным эффектом.

В этом смысле «Дневной Дозор» (как и «Ночной») оказывается вполне конкурентоспособным. Правда, чистоту жанра нарушает ложка дегтя халтуры, всегда сопутствующей тусовочности (и придающей последней особую прелесть).

Эпилог

Картина была бы неполной, если бы мы не попытались ввести ее в общий контекст современной цивилизации. Культура тем и интересна, что она формируется и действует стихийно, вне зависимости от воли и желания ее «деятелей». Атмосфера перехода от 2005 к 2006 году в этом плане чрезвычайно показательна. Год уходящий (и католическое Рождество) были отмечены телеканалом «Россия» «Балом сатаны» и разгулом демонизма в экранизации культового романа советской эпохи, собравшей рекордную аудиторию (Воланд может быть доволен). Первый канал ответил «Мастеру и Маргарите» «Дневным Дозором» — разгулом сатанизма культового цикла постсоветского времени, массовый коммерческий успех которого пришелся на Рождество православное. Тут есть о чем задуматься не только культурологам...

АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ

Евангелие от Михаила

Киносериал «Мастер и Маргарита» подвел черту под великой октябрьской атеистической революцией...

В те дни, когда закончился всероссийский показ телесериала, я познакомился с бывшей московской актрисой Елизаветой Ивановной Лакшиной, которая хорошо помнит Булгакова! Она в полном здравии. Бодра, энергична. К нашему визиту испекла штрудель к чаю. Когда зашел разговор о Булгакове, я втайне замер — надо же! — впервые в жизни я встретился с человеком, который помнит живого Булгакова...

«Это случилось в 1926 году, мне было двадцать лет, — рассказывала хозяйка. — МХАТ играл «Дни Турбиных». Успех необычайный. И потому интерес к личности драматурга был исключительным. Подружки шепнули мне по секрету, что автор пьесы никогда не бывает в партере, а обычно стоит в бельэтаже. Я поспешила в бельэтаж. Я не знала, как выглядит автор, но сразу обратила внимание на незнакомца, который стоял у стены. У знаменитых мхатовских серых панелей. На нем был замечательный светло-синий костюм. А от всего облика, от лица и глаз исходила удивительная необъяснимая энергия. Заметив мои широко раскрытые глаза, незнакомец не шелохнулся, еще глубже ушел в себя и прочней устремил взгляд на сцену. Прошло много лет. Булгакова стали печатать. И я увидела наконец его фотографию в книге. Это был он!»

Что ж, эта необъяснимая булгаковская энергия до сих пор притягивает взоры целой страны. В дни показа сериала на великий роман и его творца был устремлен многомилли-

«Мастер и Маргарита»
Автор сценария и режиссер **Владимир Бортко**
Оператор **Валерий Мюльгаут**
Художники **Владимир Светозаров, Марина Николаева**
Композиторы **Игорь Корнелюк, Михаил Викторов**
В ролях: **Александр Галибин, Анна Ковальчук, Олег Басилашвили, Кирилл Лавров, Александр Абдулов, Сергей Безруков, Владислав Галкин и другие**
Студия «2Б2 Интертэйнмент», телеканал «Россия», компания «Централ Партнершип» при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ
Россия
2005

Анатолий Королев — писатель, член Российского ПЕН-клуба.

онный взор России. Рейтинг сериала ошеломляет — шутка ли, по данным компании Gallup Media больше 50 процентов москвичей смотрели «Мастера и Маргариту», а всего по стране ленту увидел каждый пятый россиянин (и плюс каждый второй украинец).

Воланд

Воланд романа появляется в Москве, на Патриарших прудах «в час небывало жаркого заката». Эта деталь разом отсылает знатока к библейской фразе из пророчеств Малахии: «ибо вот, придет день, пылающий, как печь».

День Страшного суда.

Каждый шаг Воланда отмечен исключительным богатством скрытых значений. Во-первых, сегодня вечер 1 мая 1929 года, столица мирового пролетариата отмечает день международной солидарности трудящихся. Но ни Булгаков, ни Воланд демонстративно не замечают праздника. Сатана примчался в Москву прямиком с вершин холодного Брокена, где накануне, 30 апреля, проходил великий шабаш. Все данные реалии давно открыты знатоками романа, но вскрывать эту конспирологию в народном сериале вовсе не обязательно. За некоторым исключением.

Начало — половина успеха.

С любопытством туриста Воланд идет по пустой аллее на голос греха, на громкий голос редактора Берлиоза, который внушает поэту, что «Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете». Почему выбор сатаны пал на Патриаршие пруды? Тут несколько поводов. Во-первых, рядышком находится Триумфальная площадь, место приземления черной конницы дьявола. Тут еще недавно стояла Триумфальная арка, тут москвичи торжественно встречали царей. Но настали новые времена. Арку убрали. Площадь переименовали — теперь она носит имя революционера, некоего Янышева. Так в исполинском Садовом кольце (а круг на земле есть традиционная оборона от нечисти) образовался разрыв. Что ж, самое время въехать в Первопрестольную царю преисподней.

Экранный Воланд, естественно, другой, чем в романе.

Олег Басилашвили — воплощение могущества, которому нет преград на земле. И он порядком устал от всевластия. В нем больше от Великого бюрократа зла, чем от шкодника Мефистофеля или импозантного князя тьмы. Он буквоед рока, бухгалтер Возмездия, пленник собственной силы, он брезглив к проявлениям лжи и нетерпим к фамильярности (это черты самого Булгакова). Казалось бы, панорама павшей столицы должна радовать сердце черта, горожане все как один славно погрязли в грехах, но вот закавыка — в энтузиазме борьбы с религиозным дурманом вместе с Христом за борт корабля глупцы выкинули и существование нечистой силы. Есть отчего потерять голову. Был Христос, был, — распинается Воланд на скамеечке между двумя атеистами.

Надо отдать должное смелости Александра Адабашьяна, который рискнул сняться в рискованной роли главы МАССОЛИТа товарища Берлиоза. Мало того что — тьфу-тьфу-тьфу — отрежут трамваем голову, так еще и голову отрезанную придется играть прилюдно на золотом блюде! Впрочем, кураж Адабашьяна известен, он гурман провокаций, гастроном подначек! Но, увы, именно эта яркая сцена вызвала у меня первый протест и досаду. Чем? Да тем, что сидят на скамейке неправильно.

Заглянем в книгу, читаем: «Если я не ослышался, вы изволили говорить, что Иисуса не было на свете? — спросил иностранец, обращая к Берлиозу свой *левый* зеленый глаз. [...] А вы соглашались с вашим собеседником? — осведомился неизвестный, повернувшись *вправо* к Бездомному» (курсив мой. — *А.К.*).

То есть Берлиоз сидит по левую руку от Воланда, а поэт справа.

В фильме все в точности наоборот.

Вы думаете, это мелочь? Не скажите.

Зачем же тогда Булгаков так тщательно выстраивает расположение героев?

Да затем, что сатана в окружении двух грешников глумливо повторяет евангельскую сцену распятия, где слева от Христа на левом кресте был разбойник, который хулил Иисуса. Отсюда понятие левого, идея левачества, дух левака. Именно левыми объявили себя первые леваки в знак вызова Богу («...и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую». Матф. 25.33), а справа располагался на кресте благочестивый разбойник, который уверовал в Христа и получил от него благословление: «...Ныне же будешь со Мною в раю».

То есть леваку Берлиозу уготована смерть, а правому (праведнику) поэту Ивану Бездомному обещано спасение.

Разумеется, эту погрешность заметят не все, но, увы, для меня лично весь простор телесериала грешит невниманием к симметрии московских реалий с чертежами Нового Завета.

Кто, например, эта Аннушка, которая разбила бутылку с подсолнечным маслом о вертушку перед трамваем? Кто та «красавица вагоновожатая», которая наехала колесом трамвая на шею несчастного богохульника? Это московское продолжение той новозаветной парочки женщин, что выпросили у Ирода отрубленную голову Иоанна Крестителя, — жена его Иродиада и дочь ее красавица Саломея.

Все это, увы, осталось за рамками экрана.

Внимание к тайнам романа могло бы обогатить телесериал массой деталей: Воланд, прилетевший в Москву с вершин зимнего Брокена, конечно же, запорошен снегом, а вагоновожатая наехала на Берлиоза еще и потому, что прихорашивалась во время работы (как Саломея) и мазала губы помадой, глядя в круглое зеркальце. А атмосфера советского Первомая, который в тот год совпал со Страстной неделей?

В усилении подтекста — парадокс — всегда скрывается свобода обращения с текстом.

Пилат и Иешуа

По слухам, которые постоянно сопровождали съемки сериала, актер Олег Янковский отказался играть предложенных на выбор Христа или Воланда, апеллируя к тому, что «играть дьявола, как и Господа Бога, нельзя».

Что ж, в этих словах есть своя правота: сыграть дух невозможно.

Басилашвили решил эту проблему: он играл не столько сатану, сколько следствие — бремя абсолютной власти. Играл усталость от вечности. Играл докучные обязанности князя тьмы по отношению к тьме. Ему смертельно скучно, вот почему его пища — смех, которым потчует Воланда свита шутов, и вдобавок еще дьявольская боль в колене — результат падения с Неба. Словом, он играл статику.

Кирилл Лавров был поставлен в более выгодные условия — он играл смятение статики, муки рождения совести: впервые в жизни римский прокуратор был не согласен с собственным же решением. Тут есть что играть!

Режиссер, увы, серьезно осложнил задачу актера, выдернув его из смачной жизни Ершалаима в пустоту и тишину дворца, где безлюдье смотрелось с экрана как бедноватая декорация. Между тем пустота в центре многотысячного города, куда на Пасху съехались тысячи верующих, — несомненный знак силы правителя, который ненавидит Ершалаим. Но куда подевался шум Ершалаима? Кто и зачем выключил пасхальный гомон великого города? Где прибой голосов за стенами резиденции, вопли сотен людей, крики ослов и верблюдов? Панорама пилатовских сцен, озвученная практически только музыкой (замечательной, между тем, музыкой композитора Игоря Корнелюка), в документальном ядре романа томит тишиной.

Реальный шум — уязвимое место всех серий.

Дефицит живых звуков, недостаток чавканья жизни придает многим сценам сериала картонность из сказок Роу.

Но вернемся к герою.

Романный Пилат — первый евангелист.

Отдав приказ написать латынью на табличке, приколоченной к кресту, слова «Иисус Назорей Царь Иудейский», Пилат первым письменно подтверждает явление мессии. Все последующие четыре канонических Евангелия: от Матфея, Марка, Луки и Иоанна фактически идут следом за первым Евангелием от Пилата.

Экранный Пилат — скептик, давно разочарованный в человеке. Он с головой погружен в безверие. Это статуя цинизма, изваянная из каррарского мрамора. Он прекрасно знает цену и себе, и Риму, и великому Кесарю, выжившему из ума от сладострастия императору Тиберию, который требовал при-

«Мастер и Маргарита»

кладывать к своему угасшему фаллосу младенцев, чтобы те принимали его за сосок материнской груди. Чувство несправедливости приговора, которое грянуло в душе Пилата после встречи с Иешуа, превратило статую скепсиса в живые руины воскресшего человека. Он стенает, бродя босиком по острым обломкам.

Надо ли говорить, какой груз выпал Сергею Безрукову в роли Христа? Да еще нечистая сила подшутила поставить в ноябре прошлого года — впереди сериала «Мастер и Маргарита» — сериал о Есенине с участием актера в главной роли. И эффектные синяки на лице Иешуа невольно смотрелись, как следы от вчерашней попойки ухаря в «Национале».

Главная ошибка Бортко и Безрукова — это попытка играть человека.

Басилашвили избежал этого искуса — он играл не личность, а нечеловеческую усталость зла. Лавров имел законное право играть человека, как имели свое право дурачиться рыцари тьмы из свиты Воланда, которые потешно рядились в характеры. Безруков не имел таких прав. Христос — не характер, не человек, не пророк. Увы, играть предстояло тайну Боговоплощения, Сына Отца, а не пленника, не целителя, не еврея, не правдоискателя, не лидера маленькой секты и даже не романного Иешуа. Условием для роли Христа, на мой взгляд, является тайна, хотя бы абсолютное молчание героя.

Открыв рот, Безруков всего лишь сыграл актера Безрукова.

Как ни странно, эффект тайны был достигнут, видимо, вопреки замыслу. Недовольный голосом Александра Галибина, режиссер сделал перезапись (привет от Коровьева!), и Мастер заговорил голосом Христа. В этой смелости возникло мистическое эхо и углубление темы пришествия мессии. Его, павший в мир, Голос стал пленником в клинике Стравинского, этот же Голос стал голосом любовной страсти в подвальчике, он же крикнул в фина-

ле — Свободен! — Пилату. Только этот Голос и мог освободить прокуратора от кабалы вечности. Ах, если бы это была изначальная установка режиссера... но, судя по реакции Галибина, который в шоке от поступка Бортко и от согласия коллеги заменить его голос, это замечательное программное и философски осмысленное решение — всего лишь стечение обстоятельств.

Правда, не могу не сказать, это решение из тех, что зовутся ересью.

Мастер и москвичи

Бог совершенства — в деталях.

Так оркестровка телесериала порой превосходит главные сцены, поданные Бортко с некоей долей раболепия перед текстом романа. Он не решился на конгениальность, с какой шутя и *играючи* снял когда-то «Собачье сердце». Режиссер слишком уважителен к оригиналу.

Играючи получились только гарниры к главному блюду.

И королем всех этих тефтелей и клетчатых брюк стал Коровьев, которым виртуозно дирижировал (а не просто сыграл) Александр Абдулов. Браво! Его бесовская неугомонность, аппетитная наглость афронта, водопад слов, поз, жестов — под присмотром проницательных глаз — превращали каждую сцену с его участием в казино, где на кону твоя голова, идиот. Азартно выдавая всякие пакости, он вершит свой шутовской Страшный суд.

Дом на Садовой в сериале почему-то не страшен.

Между тем именно дом на Садовой стал героем романа. И вовсе не потому, что в нем жил Булгаков, нет. Это был первый в Москве (и в стране!) опыт по организации нового коммунистического быта. Дом образцовой рабочей коммуны. Именно здесь впервые была опробована модель коммунального проживания людей. Тут были обозначены ориентиры нового быта: общая кухня, один туалет на всех, кладовка в ванной, телефонный разговор только в прихожей при свидетелях. Булгаков, который чудом попал в этот дом в 1924 году по личному распоряжению Крупской, воочию увидел все последствия этого социального эксперимента: ванны в черных страшных пятнах — язвах от сбитой эмали, буржуйки, которые топят паркетными плитками, и прочие мерзости.

Понаблюдав за метаморфозами москвичей, которых испортил квартирный вопрос, Булгаков окончательно убедился в своих подозрениях, что коммунистический проект кончится крахом.

Как короля играет свита, так роль Мастера сыграли в первую очередь Владислав Галкин в роли поэта-богоборца Ивана Бездомного и Анна Ковальчук — Маргарита. Галкину замечательно удалось сыграть советский характер в состоянии шока от встречи с иной реальностью. Он вступает в фильм как лицо коллективного разума, как дух советского общежития, как делегат от поэзии. Актер уловил ритм тогдашнего бытия — ритм частушки.

Оцепенение частушки перед симфонией Света и Тьмы — одна из лучших линий всего сериала.

Участь простеца — из самых священных в мире. История мысли пестрит простаками. Вольтер писал *записки несведущего*. Эразм Роттердамский — *похвалу глупости*. Николай Кузанский — *апологию ученого незнания*.

Именно простецам дан дар задавать страшные простые вопросы.

Вместе с простаком сыграла роль Мастера и Маргарита. Она в исполнении Анны Ковальчук настолько безупречна, настолько идеально пришлась к этому образу, что о ней просто нечего больше сказать. В ней гармонично сошлись печальное целомудрие и блистательное бесстыдство свободы, которая — как писал Хлебников — «приходит нагая».

Анна Ковальчук справилась с наготой целомудрия. И можно только догадываться, какой ценой была оплачена эта гармония двух начал: смирения и соблазна, гордости и гордыни.

Галибину, на мой взгляд, выпала участь быть ведомым во всех эпизодах сериала. Что ж, это тоже требует мастерства. Он нигде не заслонил самолю-

бием актера собственный образ. И этот принцип дополнительности (читатель сам играет роль Мастера) был изначально заложен Булгаковым.

Напрасно Бортко восклицал: «Мистика возникает только тогда, когда сказать больше нечего». Все прежние попытки снять роман провалились еще и потому, что Нечто не согласилось с назначенной ценой. И вот в 2005 году получилось. Почему? Потому что каждый из участников в тайне заплатил свой окровавленный шекель, и вряд ли мы узнаем, какой. Булгаков отдал роману жизнь. Галибин расстался с голосом, гендиректор канала «Россия» Златопольский отказался от рекламы — при том, что бюджет десятисерийной ленты оказался в два с половиной раза выше, чем планировалось, и составил пять миллионов долларов.

Уверен, сериал был оплачен сполна.

Рукописи не горят

Михаил Булгаков родился в семье, где царствовал Бог, его отец был доктором богословия, профессором Киевской духовной академии. Предки со стороны отца и матери также были священниками, и семья, естественно, ждала от первенца, от старшего сына, что он пойдет по стопам служения церкви. Однако Михаил дерзко заявил о своем особом пути и решил стать врачом. Отец промолчал, мать поддержала намерения сына, и Михаил стал студентом медицинского факультета.

Юноша увлекся Дарвином, заразился духом скепсиса и в 1911 году окончательно порвал с верой, о чем сестра Вера с ужасом записала в своем дневнике: в этом году Миша ни разу не говел (не постился)!

В те же годы, пишет сестра, он на вопрос, где был, вдруг ответил: на балу у сатаны!

На стене своей комнаты юноша написал по-латыни: «Огонь лечит!» Что ж, огонь не заставил себя ждать.

Первая мировая война бросила Булгакова врачом на фронт, а революция втянула в воронку гражданской войны, где он оказался на стороне белых. С армией Деникина он отступил на Кавказ, пытался уплыть в Стамбул, но заболел тифом и в конце концов в 1921 году оказался в Москве, в столице победившего пролетариата.

Его душа словно очнулась от глубокого морока.

Больше всего его поразила атмосфера тотального атеизма. Он увидел шутовские процессии в дни Пасхи, где ряженые несли плакат «Мария родила комсомольца», закрытые храмы, сорванные кресты, раскрыл журнал «Безбожник», где прочитал, что Христа никогда не было, а был некий проходимец, который выдавал себя за пророка.

Отшатнувшись с ужасом от панорамы греха, Булгаков понял, что в торжестве безбожия есть доля его вины.

В этой точке — исток будущего романа обручения света и тьмы.

ОГПУ сразу взяло курс на уничтожение Булгакова, в 1923 году в его квартире был сделан обыск. Были изъяты рукопись повести «Собачье сердце» и — главное — дневник писателя, насквозь антисоветский. И что? А ничего! Между тем у дневника был заголовок «Под пятой». Больше того, Булгаков пишет донкихотское письмо протеста в ОГПУ, где заявляет, что выйдет из Союза писателей, если ему не вернут бумаги. И происходит неслыханное — ему возвращают дневник, который Булгаков немедленно сжег. Сжег, не зная, что с рукописи машинистка сняла копию, благодаря которой этот дневник дошел до нас.

Как известно, рукописи не горят.

Эти чудеса могли произойти с писателем только по личному распоряжению Сталина, который (возможно, хотя прямых фактов нет) читал дневник Булгакова. Читал и неожиданно увидел собственные тайные муки по поводу оголтелого атеизма.

Детство советского тирана прошло в атмосфере чистой веры, мальчиком он пел в церковном хоре, у него был самый чистый высокий голос, Иосиф за-

певал молитвы, он мечтал стать священником и поступил в семинарию. Он ее не закончил, но был ли его разрыв с верой окончательным, не знает никто.

И вот случилось неслыханное: вождь попал под влияние Булгакова; театроведы подсчитали, что он был на спектакле «Дни Турбиных» пятнадцать раз!

Последствия этих походов вскоре ощутила вся страна.

Так, увидев елку в начале второго действия, Сталин дал распоряжение отменить запрет на празднование Нового года и установку елки в домах. А когда началась война, распорядился восстановить царскую форму офицеров, которой невольно любовался на сцене МХАТа. А в час нападения Германии он обратился к стране словами белогвардейского полковника Турбина из той же пьесы: «Братья и сестры, к вам обращаюсь я, друзья мои».

В 1943 году Сталин принял внезапное решение прекратить репрессии против церкви и возвратить власть патриарху Сергию. На первой встрече в Кремле он вышел к нему со словами: «Не получилось!» И развел руками. Имея в виду: не получилось обойтись без Христа.

И последнее.

Сегодня булгаковский роман стал постепенно перемещаться в сферу детской литературы. Такова участь многих великих книг. Так стали добычей детей и «Робинзон Крузо», и «Путешествия Гулливера», и даже «Дон Кихот», хотя и Дефо, и Свифт, и Сервантес обращались исключительно к взрослым читателям. Эта судьба ждет и шедевр Михаила Булгакова.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Второе пришествие Мастера

Надежда и предубеждение

В час зимнего прайм-тайма незадолго до Нового года наступил «час небывало жаркого заката на Патриарших прудах», и на наши телеэкраны явились герои самого популярного в России романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова.

Страна несколько недель, подогреваемая и возбуждаемая анонсами, ждала их пришествия с нетерпением и страхом, с надеждой и предубеждением.

Для столь смешанных чувств были достаточно серьезные основания.

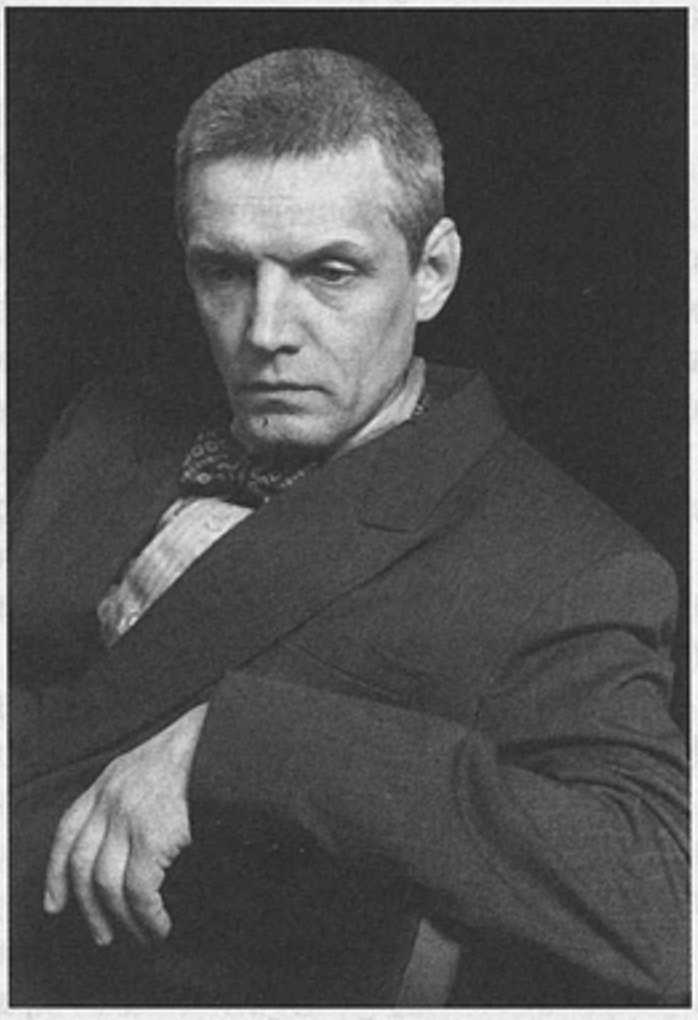
Мы слишком любим этот набор литер под твердой обложкой, мы слишком жаждали его материализации, мы слишком опасались непопадания авторов в размер наших представлений о предмете поклонения.

Зритель, как завхоз, готов был принимать создание Владимира Бортко и его творческой команды строго по описи, которая им давно выучена наизусть. Сначала — образы персонажей, потом — места действия, затем — мелкие подробности. Малейшее отклонение должно было вызвать град насмешек и даже проклятий.

А может, и обвинений в краже со взломом...

А у кого-то наготове была ехидная булгаковская фраза из «Театрального романа»: «Украсть нетрудно; положить на место — вот в чем вся штука».

Надо сразу сказать, с экранизацией «Мастера и Маргариты» дело обстоит совсем иначе, нежели с кинематографическим переизданием любого другого литературного сочинения. В том числе и самого великого.



«Мастер и Маргарита»

Нынче в ходу определение «культовый». То и дело слышишь: это «культовый роман», то — «культовый фильм», Пупкин — культовый певец, Дрюпкин — «культовый спортсмен» и т.д. Ну и булгаковское сочинение давно сюда же отнесли.

Впрочем, и с этой стороны «Мастер и Маргарита» — особый случай.

Так уж исторически сложилось, что роман Булгакова приобрел в глазах читателей признание не просто общезначимой национальной классики, но статус священного писания. Прорвавшись еще при советской власти на страницы толстого журнала, он сразу был принят безбожной и атеистической страной в качестве чуть ли не религиозного текста, своего рода Новейшего Завета.

Священнописание требует священнодействия. Или, по меньшей мере, священноприобщения к тексту, к прописанным в нем образам и реалиям. По этой причине и случилось сразу после выхода в свет романа паломничество в те места, где побывала компания нечистых во главе с Воландом — к Патриаршим прудам и в нехорошую квартиру на Садовой. «Места» тут же и демонизировали. И отчасти — обожествили.

По этой же причине большие группы российских граждан, после того как откупорились границы страны, в рамках туристического бума кинулись на Святую Землю. И то, что там открывалось их взору, они сверяли не с каноническими скрижалями, а с литературным текстом Михаила Афанасьевича Булгакова.

Что же касается собственно художественной величины булгаковского создания, то она в значительной степени осталась читающей публикой необдуманной и непереваренной. Поскольку не вчитыванием, а почитанием она в основном была занята.

Отсюда и соблазн для авторов — прежде всего заняться визуально-фонографическим оформлением представлений массовой аудитории об обитателях сотворенного Булгаковым мифомира. Отсюда же самый большой соблазн — тем и удовлетвориться.

Все разговоры, что, мол, сколько людей, столько и мнений, — чепуха. В том и дело, что людей не счесть, а мнений — раз, два, три... ну, десять. Но зато они железобетонные. Поди их опрокинь.

Все благие призывы бережно и ласково относиться к классике — от творческого бессилия.

И напротив: все конгениальные экранизации случались, когда режиссеру удавалось переобдумать литературный источник, перерешить его духовные коллизии.

Классика потому и классика, что она при наружной определенности внутренне пластична и открыта для осмысления нового жизненного опыта.

...Так я дул на воду до того, как «однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах появились два гражданина — Михаил Берлиоз (Александр Адабашьян) и Иван Бездомный (Владислав Галкин), поскольку моя жизнь в чем-то, как и жизнь Берлиоза, складывалась так, что к необыкновенным явлениям я не привык.

Телевизионный контекст

До того как соотнести экранизацию «Мастера» с литературным первоисточником, обращаешь внимание на ее злободневность в отношении к некоторым

аспектам нашей современности вообще и к практике ТВ в частности. Иногда к драматическим, иногда к фарсовым.

...Этот спрос на магов и экстрасенсов.

...Эта надежда на то, что с неба дождем посыплются настоящие червонцы.

...На полосу общенациональной газеты прорвался надоедала Жорж Бенгальский (Андрей Малахов) с тем, чтобы войти в рассуждение о работе кинематографистов над романом Булгакова. Коровьева с Бегемотом на его голову в этот момент не было, чтобы, оторвав ее, голову, спросить: «Ты будешь в дальнейшем молоть всякую чушь?»

...Занимательный скетч разыграли Валерия Новодворская и Михаил Веллер в программе Владимира Соловьева «К барьеру!».

Дама, не терпящая рабства, в хрустальных туфельках Золушки готова была, подобно Моисею, вести российский народ по пути прогресса и свободы. (Так и видишь эту картинку.)

Мужчина же непререкаемо настаивал на конституционной диктатуре. Коррупционеров и прочих жуликов призывал повесить или расстрелять.

Дама была более милостива к тем, кто не способен поспеть за ее свободолюбивыми устремлениями: сами вымрут. «Мы подождем», — пообещала она.

...Иосиф Кобзон удобно расположился в эфире программы «Максимум» и занялся сеансом разоблачений черной магии известных граждан, среди которых оказались Алла Пугачева, Людмила Гурченко и Михаил Жванецкий. А потом он переместился в программу «Постскриптум», где стал скорбеть о состоянии российской культуры, уровень бедствия которой он только что продемонстрировал на собственном примере.

...Очень забавно смотрятся в спецпрограммах разоблачения каннибализма, садизма, педофилии и шоу-бизнеса. В последний раз разоблачали коммерческий юмор Евгения Петросяна и Регины Дубовицкой. В сеансе поучаствовали Ян Арлазоров, Геннадий Хазанов и другие.

...А еще случаются сеансы самораздевания и объяснение технологии этой мании самими маньяками этого дела.

Словом, едва ли не каждый день нам приходится наблюдать «коровьевские штуки» без всякого участия в них булгаковского Коровьева.

Воланд и сегодня мог бы удивиться людским несовершенствам.

Конечно, и сегодня люди как люди. И так же испорчены квартирным вопросом. И так же любят деньги. С той важной особенностью, что любят они теперь очень-очень большие деньги.

И никакому Коровьеву не могла бы присниться такая «штука», которая случилась в ночь под Новый год, когда мы, управляемые невидимым дирижером, складно подпевали Пугачевой, Баскову, Газманову, прыгая вместе с ними с одного канала на другой.

Воланда на нас нет.

Помимо этого удивиться можно было еще вот чему.

Воображение захватила даже не сама экранизация «Мастера и Маргариты», его захватил обвальный интерес к ней публики. Шутка ли: под 60 процентов доля. Это значит, больше половины включивших телевизоры смотрели Булгакова. Рейтинг: под 30 процентов. Стало быть, треть всех, кто имеет «ящик», следили за событиями, происходившими в Москве 30-х годов и в Ершалаиме две тысячи лет назад.

Впечатлениями обменивались все со всеми — на работе, в телефонных разговорах, в поездах, в политических дискуссиях... Интернет был забит мнениями и суждениями. Говорилось что-то и в буфетах Думы. Наверняка и министры перекидывались репликами насчет Воланда и Пилата. Тихонько, вполголоса высказывались церковнослужители.

Внимание критики тоже было пристальным, как никогда. Ни одно уважающее себя издание не прошло мимо. Некоторые из них отслеживали показ сериала день за днем, почти в режиме on-line.

Что же это такое? Что за событие общенационального масштаба произо-

шло? Ведь роман Михаила Булгакова — это всего лишь литература, а экранизация Владимира Бортко — только кино.

И еще кто-то смеет говорить, что у России не особенная стать...

Особенная, если мы способны собраться все вместе в урочный день и в урочный час у телеэкранов, чтобы две недели кряду душевно сопереживать вымышленным персонажам.

...Вот мы уже который год днем с огнем ищем нечто такое, что бы нас объединило и сплотило. И все что ни найдем, нас только разобщает, раскалывает... Либерализм раскалывает. Национализм разобщает. А тут вдруг отыскался общий знаменатель.

Так, может, как раз в «Мастере и Маргарите» и закодирована искомая общенациональная идея?..

Если так, то позволило ли кинематографическое прочтение расшифровать код Булгакова?

Едва ли. Что несомненно — режиссеру удалось экранизировать массовые представления о романе и о его образах. В этом основная причина того, что широкая публика при маниакально ревнивой любви к вербальному сочинению довольно терпимо отнеслась к его визуальной версии. Претензии, конечно, есть, но они похожи на мелочные придирки. В одном случае возраст актера не тот. В другом — слово «Соловки» выпало. В третьем — Кот не такой. В четвертом — Маргарита после того как смазалась волшебным кремом, почему-то стала наполовину бесплотной, хотя весь смысл в том, что она должна под его воздействием воплощать бушующую, бесстыдную плоть. И т.п. Но все равно я лично при том, что могу указать еще на кучу нелепостей, ошибок и пропусков важных подробностей, если не счастлив, то, по крайней мере, удовлетворен.

Удовлетворен в первую очередь тем обстоятельством, что более или менее благополучно прошла всенародная госприемка этой телеэкранизации.

Сама экранизация не стала событием в истории искусства, но событием в истории его восприятия, несомненно, останется навсегда.

Интересно уже то, что история, сочиненная Булгаковым, встречена сегодня почти с тем же энтузиазмом, что и сорок лет назад, когда она впервые увидела свет. Но тогда это было несложно объяснить. «Мастер» в ту пору был для нас одновременно и энциклопедией, и Евангелием.

Энциклопедией советской жизни и Евангелием какой-то иной жизни.

А что же сейчас? Советские реалии сталинской поры со всем их бытом, со всеми страхами, табу и комплексами отъехали за горизонт. И наоборот, возможность исповедания и проповедования «иной жизни» более никому не возбраняется.

Тем не менее для нас то и другое — словно откровение.

Экранизация манит, дразнит загадкой, но не дает ответа на нее.

Впрочем, и не могла дать. Классика, которую осторожно, бережно и даже любовно переносят на сцену или экран, ничем иным и не может быть, как консервами, — пускай и вполне съедобными, сохранившими аромат и витамины свежего плода.

Классика между тем не историческая мебель, а рабочая лошадка. Она живет, когда ее грузят, загружают и перезагружают. Она дает пророческие ответы, когда ее по делу спрашивают.

Экранизируя, надо было работать не только над образами и их «линиями», но еще и над их соотношениями.

В соотношениях притаился образ Автора, который и не Мастер, и не Иешуа.

В соотношениях исторического плана и суетной повседневности проживает смысл.

В соотношениях зла и Добра обретает дыхание Мораль.

Отчего в романе страдающий и сострадающий Бог остается в тени деятельного дьявола? Это вопрос от богословов.

Есть известное выражение, которое произносится, что называется,

в сердцах: «Зла не хватает!» Оно слишком часто и довольно полно описывает нашу жизнь как вчера, так и сегодня.

Нам в борьбе со злом нужно зло. Мы его зовем на помощь в первую очередь. Черт возьми того, другого, третьего... Пошли все к черту, к дьяволу, черт меня возьми, черт с ними... Вот он и явился с ревизией примерно семь десятков лет назад в «час жаркого заката на Патриарших прудах».

То явилась высокая дьявольщина. Компания Воланда состояла из чертей, но чертей-романтиков, чертей-идеалистов, которые пришли, чтобы наказать вульгарную чертовщину.

Возможности Воланда, как бы ни был он могуществен, оказались ограниченными. Он может наказать зло, в том числе и посредством «коровьевских штук», но не способен его исправить. Он в силах отмстить за Мастера и за Маргариту, но не спасти их.

«Великий бал у сатаны» — это не Страшный суд. Это триумф справедливости. Правда, на том свете.

А что может Спаситель по версии писателя? Что может его Мастер?

Всего лишь быть последовательными в своих призваниях и моральных установках. Каждый из них оставляет на Земле по одному невольному последователю. Иешуа — Левия Матвея. Мастер — Ивана Бездомного.

Булгаков оставил нам свою самую главную рукопись.

Булгаков, описывая тот советский морок, что сковывал все живое, органическое железом страха и разъедал изнутри кислотой низких инстинктов, зацепил и нечто, выходящее за рамки того времени и той тирании.

Как-то так получилось, что чем более мир кажется контролируемым, жизнь управляемой, люди рассудительными и рациональными, тем чаще все это опрокидывается взрывами иррационализма, коллективного безумия, стихийными бедствиями и не поддающимися упреждению техногенными катастрофами. Рационализм тщится объять необъятное и расплачивается восстаниями ирреальных сил.

Отчего в наш просвещенный век, когда все можно просчитать на сверхмощных компьютерах, люди так легко попадают в зависимость от магов и поп-идолов? И еще это хоровое увлечение Гарри Поттером... Не очередная ли то проделка Коровьева?

Вообще-то пошлой вульгарной чертовщины сегодня довольно, а высокой и мстительной иронии Воланда не хватает. Оттого мы так дружно и потянулись к компании Мессира, посетившей наши просторы как раз накануне 2006 года.

Однако одним из самых, пожалуй, нечаянных и негаданных последствий кинематографического переиздания романа явилась волна суровой критики, обрушившаяся на первоисточник — на сам роман.

Крепко ударили по пилатчине сегодняшние критики «Мастера и Маргариты».

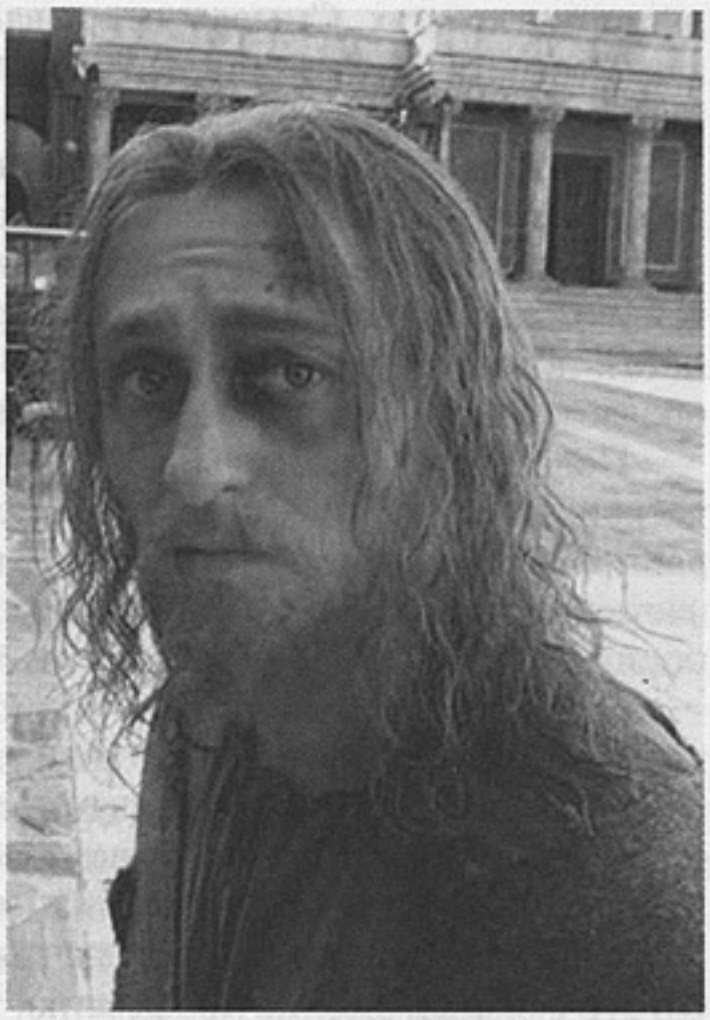
Критики все-таки сильно идеализируют читателя, считая его на голову выше зрителя и на десять — телезрителя. Они исходят по обыкновению и априори из того, что коли человек взял в руки роман Достоевского или Булгакова, то он непременно вычитает в нем то, что написали Достоевский или Булгаков.

Но, как правило, он находит там то же самое, что ему смог предложить автор успешной экранизации, — свое же собственное представление о первоисточнике.

«Успешная экранизация» — это, как правило, экранизация стереотипов и клише о первоисточнике, сложившихся в ходе его бытования. Это экранизация спроса.

Что такое «Идиот» с точки зрения массового читателя? Это — «Окна» Нагиева или «Пусть говорят» Малахова. Те же домашние скандалы, дрязги, страсти, но только остраненные присутствием высокородного князя, человека не от мира сего, и освященные авторитетом классика. Потому, наверное, и рейтинги почти равные. Просто лейблы несопоставимые. Достоевский — это вам не Малахов, а Булгаков — не Лукьяненко.

Что такое «Мастер и Маргарита» во мнении общенародном? Такое «фэнтези», где земной человек, осознав свое бессилие в противоборстве с подлой, пошлой и неправедной реальностью, с помощью высших сил берет у нее реванш. Потому у экранного «Мастера» много больше точек соприкосновения и пересечения с «Ночным» или «Дневным» Дозорами или с многочисленными «Поттерами», нежели с тем, что содержится в булгаковском романе. Это при том, что работа режиссера сочтена бережной и даже целомудренной по отношению к нему.



«Мастер и Маргарита»

На деле по окончании просмотра тебя одолевает подозрение, что экранизация снята бывшим сборщиком податей Левием Матвеем, человеком, преданным Иешуа, но понимающим своего Учителя дословно, что последнего, как известно, сильно огорчало: «...Я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил».

О разрушении храма Иешуа говорил в метафорическом смысле. Он говорил о храме в смысле старой веры. Ему приписали намерение разрушить памятник архитектуры.

Склонность к иносказанию Иешуа объяснил просто: чтобы понятнее было.

Метафора способствует убедительности высказывания, но за нее автору приходится расплачиваться возможностью тех толкований, о которых он и думать не думал, и предположить не смел.

Слишком многое зависит не только от индивидуального опыта читателя или зрителя, от развитости его эстетического вкуса и уровня образования. Есть еще кое-какие призмы, сквозь которые мы рассматриваем то или иное литературное сочинение.

Одна из них — политический и социокультурный контекст. В 60-е годы, когда роман Булгакова только появился на свет, он был один. Мы еще жили при царе Горохе, то бишь при советской власти, но уже мысленно расставались с нею, то смеясь, то плача. «Мастер» позволил это сделать одновременно. Оттого было ощущение универсальности этого литературного сочинения. На глазах рушился храм старой веры, и где-то вдали мерещились чертоги веры иной.

Сейчас мы читаем и смотрим «Мастера» по-другому. Сегодня он для нас, по идее, должен быть и не Евангелием, и не энциклопедией, но всего лишь беллетристикой. Философской беллетристикой. Не больше. Но и не меньше.

Если это так, то смешны претензии теологов к тому, как интерпретировал автор христианскую легенду. Забавны также комплименты магов и колдунов автору «за достоверное и глубокое изображение внутреннего мира Воланда».

О чем-то ином

Восклицание, ставшее последней строкой романа о Пилате: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!», вырвалось у Мастера само собой. Оно эхом отозвалось тогда в мутных душах несвободных читателей. Но, разумеется, гор не разрушило. Как это случилось в романе.

Смысловые вещи обнаруживаются не в отдельно взятых образах и не в отдельно рассматриваемых «слоях». И тем более не в сведениях об окололите-

ратурных дрязгах. Смыслы открываются в сплетениях, в пересечениях, во взаимоотражениях тем и мотивов произведения. И где-то между строк и букв мерцает образ Автора.

Булгаков начал писать роман не о Мастере, а о Воланде. Эпизодический персонаж нечаянно стал осью повествования.

Мастер сочинял свой роман не о Иешуа, а о Пилате. Бродяга-философ нечаянно заслонил могучего римского прокуратора, который в пространстве Вечности повторил земной путь Левия Матвея, а судьба последнего каким-то образом срифмовалась с биографией Ивана Бездомного.

Повествование довольно быстро выходит из берегов конкретной исторической ситуации. И все советские реалии с предполагаемыми прототипами от рапповца Авербаха до кремлевского небожителя товарища Сталина кажутся частностями рядом с катаклизмами цивилизационного масштаба, духовного порядка — чем-то вроде ряби на глубоководной океанской толще.

Советская тирания (как и нацистская) — частный случай тирании тотального рационализма, о который уж сколько веков расшибает себе лоб хомо сапиенс. Сначала о просвещенческую утопию, потом — о коммунистическую, затем — о националистическую...

Теперь он бодается с глобализмом.

Будучи историком, Мастер не сразу догадался, в какую историю он влип. Он это осознал, сменив профессию, то есть став писателем.

В Москве 30-х зла было так много, что на него зла не хватало. И оно явилось с глумливой компанией князя тьмы Воланда. Это зло потустороннее, романтическое, высокородное — не чета вульгарной дьявольщине «выжиг», проходимцев и прочей дряни из Варьете.

Издевками над мелкой бесовщиной дело не могло кончиться. Самая важная миссия Воланда состояла в том, чтобы дать понять товарищам материалистам, что живая жизнь не вполне подконтрольна советскому предопределению. Что возможно нечто умонепостижимое, до конца не вычисляемое.

В евангельской притче Булгакова, похоже, интересовала в основном тема духовного и морального противостояния индивида власти кесаря.

Его Иешуа — не столько мученик, сколько стоик.

Булгаковский Мастер не выдержал испытания стоицизмом, возненавидев свое создание, отрекшись от него, и, может быть, потому не заслужил Света. Как не выдержала его и Маргарита, бросившаяся крушить квартиру ненавистного Латунского.

В отличие от Фауста, Мастер не стал возражать, чтобы для него Воланд остановил на века то мгновение, кое он счел прекрасным. И Мастер из московского подвала направился на вечное поселение в «вечный дом» с венецианским окном и вьющимся виноградом до самой крыши.

...Что же касается порочащей, как полагают некоторые, связи Булгакова со Сталиным, засвидетельствованной в известном письме и в телефонном разговоре, то здесь стоило бы следующее заметить.

Во-первых, что правда, то правда: и Булгаков, и Пастернак, и Мандельштам, и Эйзенштейн — вольные золотые рыбки в садке советской культуры — поддавались как искушению, так и принуждению послужить кесарю на посылках. Но оборачивалось это, как правило, скверным анекдотом для самих рыбок.

Во-вторых, сколько-нибудь талантливый художник в своих созданиях всегда истиннее и откровеннее, чем в быту и в самых сокровенных дневниках — такова природа художественного дара.

В-третьих, Булгаков, как и Пастернак, в самом деле интересовался персоной Сталина. Думаю, не как кесарем. Они в нем видели того, кто заглянул в адову бездну аморализма и кто стал ее полномочным представителем на шестой части суши. Но это, смею утверждать, был интерес не шкурный, а художнический.

Художник ведь — не то же самое, что человек с его именем, фамилией и биографией.

Как герой — не то же самое, что его прототип.

Наконец последнее.

Вспомним, как далеко разошлись в своих представлениях о самом страшном человеческом пороке Иешуа и Воланд.

Первый отдал предпочтение трусости перед корыстью, властолюбием, завистью. Оттого так долго не прощал Пилата.

Второй отличил интеллектуальное предательство. Берлиоз — интеллектуальный Иуда. Воланд казнил этого образованного литератора «через забвение», не оставив ему даже того шанса, который дал Фриде: замолить вину на том свете.

...Как сегодня не заметить, что история человечества продолжает взвешивать эти пороки.

Чаши весов колеблются.

Чтобы реально «взвесить» тот груз человеческих пороков, надежд, упований, что мы волочим через века, понадобится еще не одна экранизация «Мастера и Маргариты».

В свое время Булгаков предпринял отчаянную попытку написать инсценировку «Мертвых душ» Гоголя. Для этого ему пришлось, по собственному признанию, «разнести в клочья» поэму. Знаменитый мхатовский спектакль стал лишь отголоском великого переосмысления первоисточника.

Настоящим переосмыслением «Мертвых душ» можно считать «Мастера и Маргариту».

У Гоголя не было ни Мастера, ни Иешуа. Вернее, были, но глубоко спрятанные в сокровенных отношениях Автора с Читателем.

У Булгакова они проявились, проступили неожиданно для него самого.

Это только кажется, что между буквальным и вольным прочтением классического сочинения лежит пропасть. Вольные (при условии талантливости) интерпретации на поверку — самые верные и преданные по отношению к оригиналу.

Позволю только обратить внимание на одну структурную особенность булгаковской вещи. Ее конструкция столь же причудлива, как и композиция «Героя нашего времени». Или композиция «Мертвых душ». Ни ту, ни другую, ни третью нельзя вытянуть в повествовательную линию и рассказывать событие за событием в хронологической последовательности, отыскивая причинно-следственные взаимозависимости. Нужна еще игра и с текстом, и со временем, и со зрителем-читателем, для чего кинематограф в силу природы своей наррации мало приспособлен. Тут более подошла бы поэтика телеэссеистики, которую в свое время открыл и начал активно развивать Анатолий Эфрос в «Журнале Печорина», в «Нескольких словах в честь господина де Мольера», в «Борисе Годунове».

Возможностями этой поэтики однажды воспользовался и Марк Захаров — «12 стульев».

Ее открытиями, к сожалению, пренебрег Павел Лунгин, перенося «Мертвые души» и всего остального Гоголя на телеэкран. Он пытался сделать нечто самодостаточное в кинематографическом отношении. В этом и крылась его конструктивная ошибка.

Конечно, та или иная поэтика — это всего лишь предпосылка. А самый важный стимул экранизации — это заинтересованность Времени в тех вопросах и ответах, что закодированы в художнических и философских исканиях классика.

В чем-чем, а в такой заинтересованности, причем в массовой, во многом бессознательной, телеэкранизация Владимира Бортко убедила достаточно наглядно.

...Мне кажется, если и есть смысл вернуться в ближайшее время к Булгакову, то возвращаться надо ко всей полке его произведений. Но уже в рамках телеэссеистики. Для этого, правда, придется «разнести в клочья» «Мастера», памятуя при этом, если несколько перефразировать Булгакова, о том, что «разнести нетрудно, собрать — вот в чем вся штука».

КОММЕНТАРИИ

Цена 2 коп.
12 листов

ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОБЕЩАНИЕ ПИОНЕРА СОВЕТСКОГО СОЮЗА

«Я (фамилия, имя), вступая в ряды Всесоюзной пионерской организации имени Владимира Ильича Ленина, перед лицом своих товарищей торжественно обещаю: горячо любить свою Родину, жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин, как учит Коммунистическая партия, всегда выполнять Законы пионеров Советского Союза».

Московская фирма «Восход», цех № 3 Олсуфьевский пер., дом
ГОСТ 12063—66 Артикул 1080 Сорт I III кв. 196

МАРИЭТТА ЧУДАКОВА

Как научиться «родину любить»?

Лицемерие, любая недоговоренность — вещи нехорошие для общества. А в отношении патриотизма просто губительные. Последние лет двадцать все, что связано с этим понятием, закутано в полулицемерие. Даже самые простецкие люди прекрасно различают эту нотку фальши. Это особенно хорошо видно в реакциях молодежи: что бы они сами ни думали на какую-то тему — они не прощают, когда видят, что человек два пишет, а десять держит в уме.

Патриотизм всегда был непростой вещью. Если бы он был простой вещью, Лермонтов не написал бы «Прощай, немытая Россия», не написал бы «Люблю Россию я, но странною любовью». Почему, собственно, странною? А всегда это странно. Одним нравится слава, купленная кровью, другим — вовсе нет. Это индивидуальный поворот. Он очень важен, ведь на самом деле в патриотизме немало почти физиологии. Одни могут перерезать эту пуповину связи со своей землей, другие — не могут. И никакой доблести в том, чтобы жить здесь, не было, как не было доблести в том, чтобы уехать. Просто потому, что одни в состоянии жить без России, а другие — нет. Тут ни гордиться нечем, ни обвинять не за что. Но для общества в целом, конечно, очень важно присутствие или отсутствие в общественном воздухе патриотического умонастроения и его качество. (У нас до сих пор весь патриотизм строится вокруг защиты границ от мифических врагов.)

После Октября эта ситуация стала особенно сложной потому, что в основу всех отношений с властью людей пишущих, играющих на сцене, мыслящих, вообще творческих лег сделанный всеми этими людьми *выбор*. Те, кого я называю *первым поколением* в литературе советского времени, люди 1890-х годов рождения, несли на протяжении 20—30-х годов этот невыявленный груз, и это надолго определило двусмысленность их позиции. Власть знала, что они остались, и они знали, что они *остались*, хотя уехать можно было, если постараться, — многие ведь уехали. Шел безмолвный диалог: «Вы остались — так какие претензии, в чем дело? Вы же знали, на что остались?» Это никогда не было выявлено вербально ни в творчестве, ни как-то иначе. Об этом сказал лишь один человек в литературе — Анна Ахматова. И до сих пор ее строки волнуют:

А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

Она не побоялась заявить свою личную позицию. Исайя Берлин с ней беседует уже в 65-м году за границей. Рассказав ему о том, как год назад, после ее поездки в Италию за присужденной ей премией, к ней в дом пришли гэбэшники и допрашивали ее об этой поездке, она советовалась с ним, что говорить

на этот раз. По-видимому, он, не выдержав, спросил ее: зачем же ей возвращаться, почему бы не остаться в Европе? Он пересказывает ее ответ своими словами. Но и по-английски, и в переводах можно, так сказать, уловить ахматовскую ноту. Она сказала, что она — русская и вернется в Россию, что бы ее там ни ожидало. И что, собственно, это и значит — быть русской. Она не побоялась так выразиться, она так чувствовала и так сказала — хотя бы одному собеседнику, донесшему впоследствии ее слова до всех нас. А за сорок с лишним лет до этого она дважды выразила эту мысль в стихах. Но никем, кроме нее, повторяю, это никогда почти не произносилось, никогда не было отрефлексировано в печатной литературе советского времени и ушло в подполье сознания, действуя разъедающе, если хотите, до сего дня.

Так же, как не рефлексировалась в те же годы общая вина в братоубийственной войне, которую дали развязать сами люди России. Из всей отечественной литературы знаю только одно произведение, и то написанное на территории Добровольческой армии, — первое литературное выступление М.Булгакова, публицистический текст, напечатанный в ноябре 19-го года, где автор прямо говорит *о вине всей нации*. Он пишет, что мы будем *платить* за эту вину — за «безумство мартовских дней», как он это называл, «за безумство дней октябрьских». И предвидел наше сегодняшнее состояние, говоря о своем поколении и о последующем такими пророческими словами: «И мы [...] умирая еще в чине жалких банкротов, вынуждены будем сказать нашим детям: — Платите, платите честно и вечно помните социальную революцию!» — что, собственно, мы еще сегодня и делаем. Единственный человек, который так сказал. Он словно предвидел, что будут потом обвинять Горбачева, Ельцина, кого угодно, и спешил назвать вещи своими именами. Он единственный из писателей-современников увидел общую вину — вину всей нации — в том, что *допустили* катастрофу. Не только увидел, но четко зафиксировал, не перекладывая ее ни на кого — ни на евреев, ни на масонов. И понимание этой вины легло в основу всего его творчества, определив *мотив вины* как главный в «Мастере и Маргарите».

Вот эту проблему — что такое вина нации? — никто у нас не обсуждал по известным причинам и, может быть, не только по цензурным. Общество и власть, люди и правители, родина и государство... Вечные молчаливые сомнения на протяжении всего советского времени.

Так родина ли это? Наша ли это родина? Понятные очень сомнения. В конце 30-х годов людям настолько запутали мозги всем происходящим, что только война дала почувствовать освобождение от этой сумятицы. Ведь это не чьи-то шуточки, что когда началась война — люди почувствовали освобождение; множество воспоминаний это чувство зафиксировало. А почему? Потому что стало можно спокойно родину любить, не высчитывая ничего — сколько там кровавой мясорубки, сколько родины, сколько твоей перед ней мифической вины. Это было, видимо, потрясающее чувство — по своей, так сказать, свежести и полноте.

В советское время, кто помнит еще свою рефлексию, так трудно было воспитать в своем ребенке это чувство — любви к родине, а при этом не сделать его «советским патриотом». Это было весьма трудно и мучительно. Помню, когда меня первый раз после большого перерыва выпустили на конференцию в Париж в 81-м году, я объясняла своей дочке, уже студентке второго курса: «Понимаешь, что такое патриотизм? Вот я сейчас еду с докладом на конференцию...» А тогда только вышел том статей Тынянова с огромными комментариями троих соавторов, после четырех лет жутких цензурных мучений. Это было большим научным событием, и не только у нас. Тынянову была посвящена и конференция. Мой доклад поставили первым, а на следующем заседании я председательствовала, такой был пиетет к нашему тогдашнему научному первенству в этом деле. И вот я объясняю дочери: «Понимаешь, если я сделаю хороший доклад, мое патриотическое чувство будет удовлетворено. Я от имени всех наших русских ученых это делаю. Вот это чувство и есть патриотизм». Вроде поняла. Так пытались мы найти какие-то механизмы, чтобы дети наши не потеряли чувство родины и не стали при этом советскими...

Очень важное чувство, которое в советское время большинством по жизненным обстоятельствам было утеряно, — чувство, что ты у себя дома.

Я помню, когда я сказала одному партийному чиновнику: «А в чем вообще дело? Я не у вас в гостях на краешке стула. Я у себя дома», — он просто ловил воздух ртом, он ничего не понимал. Он-то считал, что это он у себя дома, но никак не я. Простые слова привели его в очень большое изумление.

И все же это чувство было безнадежно утрачено многими моими близкими сотоварищами, которые честно мне об этом говорили. У них не было ощущения, что они у себя дома, — умом они меня понимали, но почувствовать, признавались, не могли. Почему? Причин было достаточно. Потому хотя бы, что время «борьбы с космополитизмом» никогда не было по-настоящему оценено и объяснено *властью*, именно сверху. Никогда, что называется, не покаялись. Все расплылось и ушло в песок. А значит — *осталось*. И вспучивается сегодня, добавим.

Причина того плохого, что происходит сегодня в умах людей России, — главным образом в том, что были недосказаны важнейшие вещи: не были подведены итоги истории России XX века — гласно, официально, с закреплением соответствующими вердиктами, как это было сделано, скажем, в Германии.

А в 2000 году возвращенным советским гимном сцепили, *склеили позвонки*, говоря мандельштамовскими словами, советского времени и нашего. Мы с двумя товарищами успели выпустить к новому 2001 году книжку, которую я передала президенту через его администрацию. Работали три недели день и ночь, торопились, потому что я человек вежливый: он мне к Новому году — подарок, я ему — подарок, с соответствующей надписью. Книжка называется «За Глинку! Против возврата к советскому гимну: Сборник материалов» (М., «Языки русской культуры», 2000); очень красивая обложка, задаром сделанная одним из лучших московских дизайнеров книги. Составили книжку из печатных и интернетовских обращений наших деятелей культуры на эту тему. Я иногда перечитываю эти имена. Олег Басилашвили, Владимир Васильев и Екатерина Максимова, Борис Васильев, Галина Волчек, Валентин Гафт, Александр Кушнер, Кирилл Лавров, Евгений Миронов, Ольга Остроумова, Глеб Панфилов, Андрей Петров, Андрей Смирнов, Геннадий Рождественский, Юрий Шевчук со своей группой, Александр Скляр со своей группой, Родион Щедрин и Майя Плисецкая, Белла Ахмадулина, Алексей Герман, Алиса Фрейндлих... Отдельное письмо — членам Совета Федерации — подписали Вадим Абдрашитов, Ирина Архипова, Виктор Астафьев, Борис Васильев, Алла Демидова. Алексей Козлов, Александр Филиппенко... Почти со всеми я говорила лично, читала им тексты, никто не подписывал формально, вносили иногда поправки, дополняли (Ирина Архипова, например)... Писатели послали несколько писем — Андрей Битов, Евгений Попов, Андрей Вознесенский; все редакторы толстых журналов, в том числе и «Искусствознания», «Искусства кино», главы крупнейших гуманитарных издательств. Лучшие люди России, гордость ее культуры. Перечитываю и не понимаю — а кто был «за»? Как же приняли сталинский гимн? Получается, стараниями одного деятеля вашего Союза?..

Но все-таки пять лет спустя мы памятники Сталину уже не дали поставить к 9 Мая. Мне кажется, не все это понимают, не все это знают. Потому что о том, что памятники будут ставить, сообщали очень активно, с болезненным энтузиазмом. А о том, что голыми руками группа людей это остановила, — никто не поторопился сообщить. Не та новость! Вдруг люди подумают, что от их усилий и правда что-то зависит? Тогда — прощай, покой, прощай, комфорт эскапизма, придется что-то делать...

Памятники точно уже ставили в Волгограде и Красноярске. Уже было решено. Не дали. И 9 мая, если вы слушали, что говорил Путин и прочие, не было произнесено имени Сталина. А ведь все было готово, чтобы отдать должное генералиссимусу, — мол, все-таки главнокомандующий, то да сё.

Сейчас внушается всему населению этакое романтическое самоощущение: «*вас* хотят сделать оккупантами прибалты эти несчастные, *вас* хотят обвинить поляки». То есть *вас*, именно *вас* хотят унизить. А мыслящая часть общества взирает на это спокойно, вместо того чтобы четко сказать: «Простите, как немцы отделили себя от нацизма, мы отделяем себя от того советского периода, когда все это делалось. Мы не хотим за это отвечать. Будем отвечать только сами перед собой, внутренне, морально. Нам жаль, что это произошло в нашей стране. Больше такого у нас не будет, мы не допустим». А сейчас происходит

иное — чудовищный процесс примирения с советской властью прежде, так сказать, полного с ней расчета. И зреет готовность к повторению многих страниц истории XX века — раз доля позитивно оценивающих роль Сталина в жизни страны больше доли оценивающих ее негативно (46 процентов против 39) даже среди самой младшей возрастной группы (18—24 года)! Кто же виноват? Только мы — так называемая мыслящая часть общества. Эскапизм этой именно части, отстраненность от просветительских задач создали возможность другим силам облучить мозги молодежи, умственно растлить ее.

И последнее, что крайне важно. В нынешних растущих поколениях, в детях — от первого класса и до последнего — совершенно не возбуждается родителями (а они, на мой взгляд, в первую очередь отвечают за детей, школа и все остальные — потом) важное чувство: это *твоя* страна, ты за нее отвечаешь, *мы* ее должны сделать лучше. Ничего подобного нет. По всей стране, от края до края всем внушается чувство, что от нас ничего не зависит. А патриотизм — он только на том и стоит, что это — *моя* страна, она ждет *моего* участия, приложения *моих* сил.

Лет десять назад у меня был странный спор в Канаде с одной русской женщиной, которая в Канаду тогда переселялась. Я еду в машине читать лекцию в Монреале. Разговариваю главным образом с коллегой-канадкой, но русская женщина, которая едет вместе с нами, слушает этот разговор и наконец не выдерживает. Она говорит: «Знаете, очень странно — вы уже трижды за последние полтора часа сказали про Россию «моя страна»!» Я говорю: «Простите, а что такое, я не пойму?» «Но она и моя страна!» — «Вот и прекрасно. И вы говорите тоже — моя страна, я разве вам мешаю говорить так? Я даже толком не понимаю, а как же, по-вашему, надо говорить?» — «*Наша* страна!» — «Нет, извините, мне эти слова — «наше», «мы» — вообще антипатичны. Я свои чувства не со всеми вовсе готова делить. Это *моя* страна».

Мне кажется, единственно возможное сегодня и нужное действие — объяснять детям: это *твоя* страна. Надо двигаться к тому, чтобы и у нас, как в парках США, были высечены на стелах слова, подобные словам Кеннеди (хотя не он первый их произнес, но он повторил их к месту): «Не думай о том, что сделала для тебя твоя страна, думай, что ты сделал для нее».

В далекие 70-е годы, когда мы без конца провожали коллег и приятелей в эмиграцию, мне однажды сказали на каких-то очередных проводах (я это по ТВ в «Школе злословия» уже рассказала, но повторю снова, потому что это стало тогда в наших узких кругах историческим анекдотом): «Мариэтта, вы все-таки, видимо, осуждаете имярек, что он уезжает?» Я говорю: «Нет. Я настолько уважаю свободу личности, что не могу даже представить себе возможности осуждать человека за то, что он делает со своей жизнью». «Но у вас что-то такое... на лице...» Я говорю: «Да, есть, наверно, маленько. Не скрою: я все-таки думаю, что такая страна, как Россия, на дороге не валяется». Вот это чувство, видимо, как-то помимовольно отразилось тогда на моей физиономии.

Опасно, если мы своим детям этого про Россию не объясним. И огромная методологическая ошибка считать, что история — в школьном ее преподавании — должна строиться так, чтобы внушать детям любовь к родине... При таком подходе не будет ни правдивой истории, ни истинного патриотизма, не на лжи замешенного. История сейчас как раз переписывается в учебниках «под патриотизм». Я была весной в Омском кадетском корпусе (огромный корпус, 700 человек). Говорю: «Дайте посмотреть ваш учебник — посмотреть, как XX век изучается». «Нет, нам сказали, что сейчас все учебники отменяются. Пишут новый. Со следующего учебного года будет». То есть сейчас, видимо, уже учат по какому-то новому учебнику. Мы не знаем, какой истории России XX века наших будущих российских офицеров учат. И, боюсь, не узнаем, если не проявим любознательности и того же — нового или старого, не знаю — патриотизма. Главное, не дать себя заморочить мыслью, что история должна быть такая, чтобы на ней воспитывать патриотизм. Нужно делать ровно наоборот. В школе объяснять любому подростку: ты изучаешь историю России, потому что это — твоя страна. Ты ее любишь? Значит, тебя не может не интересовать ее история — такая, какая она есть. А если мы будем историю под патриотизм переписывать, то, конечно, наше дело пропащее. Но все-таки мне бы не хотелось, чтобы оно пропало.

ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ

АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН

Патриотизм без страны

Тема перехода Российской армии на наемный («профессиональный») принцип комплектования обсуждается постоянно и широко, но почти исключительно на уровне эмоций. В самом лучшем случае дискутируются демографическая и финансовая стороны проблемы. И никто никогда не говорит о самом главном — о психологии.

Есть много профессий, подразумевающих повышенную *вероятность* гибели (шахтеры, пилоты гражданской авиации и т.п.), но только военная профессия подразумевает *обязанность* умереть. И нет на свете таких денег, за которые можно умереть, — их не возьмешь в могилу. Не случайно не теряет своей актуальности формула (афоризм, тезис): «Умирать можно только за идею». За веру, вождя, отечество, коммунизм, демократию, нацию, во имя мести или корпоративной солидарности. Это совершенно не означает, что военнослужащим можно не платить, просто не надо путать причину и следствие. Высокое денежное довольствие должно быть признанием со стороны государства особого характера военной профессии, а не приманкой, за которой идут служить.

Первая же война после перехода ВС США на наемный принцип комплектования, в которой американская армия столкнулась с серьезными потерями (вторая — иракская), привела к катастрофическому падению количества желающих служить и к еще более сильному падению качества этих желающих. Наша армия сталкивается с наплывом наемников-люмпенов уже сейчас, но это почему-то никого не волнует. К тому же никто не может предложить армии идею. Вполне очевидно, что идея может быть одна-единственная — патриотическая. И, разумеется, патриотизм нужен не только военным, он нужен всему обществу.

Есть, конечно, довольно распространенное мнение, что «родина там, где мне хорошо». Если такое мнение станет доминирующим, будет ли это признаком победы гуманизма над пережитками мрачного прошлого человечества или, наоборот, признаком его полной деградации — тема отдельного обсуждения, причем ответ на этот вопрос все равно найден не будет. Каждый человек сам решает, что он понимает под словом «родина» и что для него патриотизм — пережиток и прибежище негодяев или вещь, иногда даже одухотворяющая.

Впрочем, Россия в последние тринадцать лет проводит интересный эксперимент — живет без «пережитка» и «прибежища».

Нынешняя Россия возникла 22 августа 1991 года и 4 октября 1993 года, это безусловный юридический и исторический факт. Однако даже в 90-е годы для ее ментальной легитимации не было сделано ничего. Интерпретация происходящего в стране была полностью отдана людям, не приемлющим новую Россию. В итоге 90-е, которые по многим параметрам были лучшим периодом в истории страны, воспринимаются большей частью населения, многими из тех, кто

стал жить значительно лучше, чем при Совдепии (а таких гораздо больше, чем принято считать), как годы национальной катастрофы. Никого не смущает тот странный факт, что систему громят те, кто не просто плоть от плоти системы (Зюганов, Явлинский, Рогозин), но просто немыслимы вне ее. Если человек заявляет о «преступном характере развала СССР и расстрела парламента в октябре 1993 года», он не имеет права занимать какие-либо должности в органах исполнительной, законодательной и судебной власти любого уровня, поскольку все эти органы созданы в результате вышеназванных «преступлений». Более того, такой человек не имеет права заявлять о поддержке действующего президента, поскольку президент в таком случае нелегитимен.

Россия почти не имеет патриотов ни среди элиты, которая до сих пор в основном делится на патриотов США (или «граждан мира», что примерно одно и то же) и на патриотов СССР (хотя нынешняя Россия создана как отрицание СССР), ни среди населения. Отражением такой ситуации является, например, популярный риторический вопрос: «А кого должна защищать сегодня Российская армия — олигархов?» Никто при этом не может сказать, почему сегодняшние олигархи в меньшей степени заслуживают защиты, чем палачи из ВКП(б) и НКВД в 41-м? А если защиты заслуживает Россия сама по себе, то при чем тут вообще олигархи? Но именно потому такие абсурдные вопросы и возникают, что страна нелегитимна в сознании собственного населения.

Естественное следствие этой ситуации — утвердившееся сегодня противопоставление демократии и патриотизма, причем это противопоставление однозначно принято и признано и демократами, и патриотами. Это взаимное признание (то есть непризнание) привело к тому, что и подавляющее большинство населения стало воспринимать указанные понятия как антонимы.

В конечном счете в обществе возник запрос на патриотизм, ставший во многом реакцией на антироссийскую пропаганду 90-х, шедшую со всех сторон (для одних политиков Россия была «неправильная», поскольку недостаточно вестернизировалась, для других — потому что слишком сильно десоветизировалась). Причем запрос этот возник в среднем классе, который понял, что только сильное государство может обеспечить внутреннюю и внешнюю защиту демократии и частной собственности. В 1999—2000 годы Путин, «Единство» и СПС во многом добились успеха, потому что, как показалось избирателям, наконец-то соединили понятия «демократия» и «патриотизм». Увы, во всех трех случаях избиратель ошибся. СПС, как и его предшественники, остался партией космополитичных левых либералов. Президент и партия власти стали выразителями интересов абсолютно безыдейной коррумпированной бюрократии, которую не волнуют ни демократия, ни патриотизм.

При этом, правда, общественный запрос на патриотизм никуда не делся, да и для власти эксплуатация этой темы была выгодна. В итоге родился невиданный в истории урод — *патриотизм без страны*.

Сегодня мы имеем государственное руководство, которое не считает свою страну своей. Их страна — СССР, а Россия — чужая, даже враждебная, поскольку состоялась как отрицание СССР. Поэтому ее и не жалко, ее можно просто разворовывать, а дальше — хоть потоп. Что интересно: многие из нынешних обер-воров абсолютно искренне считают себя государственниками и патриотами. Просто они патриоты какого-то другого государства, враждебного нынешнему. Важнейшей составляющей сегодняшнего агитпропа стала активная романтизация Великого и Могучего Совка, в которой посильным образом принимает участие сам Владимир Владимирович. А 90-е уже вполне официально предстают как самый мрачный период в истории страны (и об этом президент тоже регулярно говорит).

Следствием непризнания властью собственной страны является отсутствие стратегии ее развития по каким бы то ни было направлениям. Вся политика, внутренняя и внешняя, сводится к рефлекторному реагированию на то, что уже случилось (причем реакции на разные ситуации могут прямо противоречить одна другой из-за отсутствия общего видения ситуации и перспективы), и к бесконечной эксплуатации советских мифов и комплексов.

Что касается «простого населения», то пропаганда в духе «конца света» в 90-е привела его, население, к сильнейшей деморализации. Заодно развивалась неприязнь к собственной стране. Теперь агитпроп эту неприязнь целенаправ-

ленно переводит в ненависть. С одной стороны, от людей требуют быть патриотами, с другой — убеждают, что страна у него «неправильная», гордиться в ней совершенно нечем, надо ее стыдиться. А гордиться надо той страной, которой нет и не будет и которая почти во всех отношениях противоположна нынешней. Из такой дикой ситуации вырастают две вещи — атомизация общества и нацизм.

Татарский просветитель Исмаил Гаспринский, один из основателей джадидизма (прогрессивного европейского направления в исламе, возникшего в Татарстане в конце XIX века), писал в 1884 году: «Самый многочисленный и главный народ России — русские — одарены весьма редким и счастливым характером мирно и дружно жить со всякими другими племенами. Зависть, враждебность, недоброжелательство к инородцам не в характере обыкновенного русского человека. Это хорошая черта, несомненный залог величия и спокойствия России». Интересно, что бы он написал про русских сегодня?

Россия все время развивалась как империя, и ничего плохого в этом нет. Империя совсем не обязательно подавляет и угнетает входящие в нее народы, она может выступать цивилизатором и носителем объединительной наднациональной идеи. Российская империя чаще выступала именно в такой роли. И, пожалуй, она была самым эффективным «плавильным котлом» в истории, не уступавшим в этом отношении США. В этом действительно был «несомненный залог величия и спокойствия России». Соответственно, быстро развивающийся русский нацизм и ответные антирусские нацизмы являются несомненным залогом великих потрясений и гибели страны.

Утрата объединяющей идеи, ощущения общности страны и судьбы ведут к утрате нацией способности ассимилировать приезжих, делать их россиянами, хотя такая способность была бы спасением для страны в условиях демографической катастрофы. Во время командировки в Якутск мне довелось общаться с этническим китайцем, гражданином России в третьем поколении, россиянином по менталитету. Он прекрасно видит ползучую оккупацию России своими бывшими соотечественниками и категорически ее не хочет. Ему больше нравится Россия. Если бы мы всех приезжающих к нам китайцев могли сделать россиянами, то не было бы ползучей оккупации, а было бы спасение России от обезлюживания. Увы, разлагающееся изнутри общество никого ассимилировать не может, более того, выталкивает и тех, кто готов ассимилироваться. Да и сама демографическая катастрофа в немалой степени является следствием деморализации и атомизации общества, утратившего идею и перспективу.

Мощнейшая патриотическая идея служит залогом экономических и политических успехов США и Китая. Практически полная утрата чувства патриотизма становится важнейшей причиной тихого умирания Европы. Россия сегодня в этом плане очень похожа на Европу. Только она не имеет европейских традиций в отношениях между властью и обществом.

При сохранении нынешних тенденций Россия в лучшем случае превратится в «полярную Венесуэлу» (если не Нигерию), сверхкоррумпированное государство, шантажирующее окружающих нефтью и газом. При этом внутри страны власть и население полностью отчуждены друг от друга, большая часть населения для власти просто лишняя (поэтому его сокращение воспринимается начальством с таким олимпийским спокойствием). Те, кто не приемлет сложившуюся ситуацию, выдавливаются из страны.

В худшем случае Россия прекратит свое существование. Впрочем, худший случай вполне может стать следствием «лучшего».

При этом Россия развалится не на сто Чехий и Эстоний, не на тридцать Франций и Германий, как втайне думает немалая часть нашей «прогрессивной общественности». Кавказ превратится в гигантскую «свободную Ичкерию» с работорговлей и войной всех со всеми. Восток страны будет поглощен Китаем, его жители смогут познакомиться с некоторыми особенностями «китайского чуда» типа жестокой политической диктатуры при полном отсутствии любого соцобеспечения. Европейская же часть станет набором Албаний и Молдавий (по территории и уровню «благосостояния»), причем в основном с туркменскими режимами.

Причиной катастрофы станет вовсе не экономика или политика, а исключительно психология. Государство умрет из-за того, что люди утратят смысл жизни в нем.

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

Об одной неудаче советских писателей

13 мая 1947 года Сталин вызвал к себе в Кремль трех писателей: генерального секретаря Союза советских писателей Александра Фадеева, заместителя генерального секретаря Константина Симонова, члена секретариата и секретаря партийной группы правления Бориса Горбатова. В тот момент они были не просто руководителями Союза советских писателей, а живыми классиками советской литературы. Их имена были широко известны не только в среде интеллигенции.

Высокопоставленные литературные чиновники хотели отстоять корпоративные интересы привилегированного профессионального сообщества, во главе которого они оказались по воле Сталина. Писатели обратились к вождю как к главе Совета министров СССР с просьбой пересмотреть систему выплаты авторских гонораров писателям. По существовавшей тогда системе авторы популярных произведений, издававшихся массовыми тиражами, облагались налогами по прогрессивной шкале: государство сознательно стремилось не допустить того, чтобы писатели получали сверхдоходы. «Инженеры человеческих душ» были очень недовольны тем, что с определенного момента они фактически переставали получать гонорар за переиздание своих книг. Корпоративные интересы были не только у творческой интеллигенции. Министерства и ведомства неоднократно обращались в правительство с настойчивыми ходатайствами об увеличении заработной платы своим сотрудникам. 8 февраля 1947 года совместным постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) и Совмина СССР была создана Комиссия зарплат и цен при Бюро Совета министров СССР. Эта комиссия занималась предварительным рассмотрением и подготовкой вопросов заработной платы и установления цен на товары массового потребления. Она изучала вопрос и докладывала о своих предложениях правительству. В течение года, истекшего после ее создания, комиссия дала 118 отрицательных заключений по ходатайствам, предусматривающим повышение заработной платы. Ее члены руководствовались тем немаловажным обстоятельством, что еще 16 сентября 1946 года одновременно с повышением цен в 2,5 — 3 раза на продукты питания, приобретаемые по карточкам (в быту эти цены называли *пайковыми*), было принято продиктованное волей Сталина политическое решение, запрещавшее прямое или косвенное повышение заработной платы. Вождь полагал, что после повышения пайковых цен на продовольственные товары работники всех

сфер народного хозяйства «должны принять на себя жертвы не меньше, чем рабочие и служащие».

Вопрос о пересмотре писательских гонораров уже рассматривался однажды и, разумеется, был решен отрицательно. Государство последовательно проводило политику, направленную на изъятие у населения «лишних» денег, и писатели не были исключением. Литературные генералы не побоялись вторично обратиться в Совмин со своей просьбой, хотя отлично знали, что товарищ Сталин не любит отменять принятые решения. Однако на сей раз реакция Хозяина была абсолютно непредсказуемой. Сталин благосклонно отнесся к просьбе писательских генералов и так объяснил политику государства в этом вопросе: «Когда мы устанавливали эти гонорары, мы хотели избежать такого явления, при котором писатель напишет одно хорошее произведение, а потом живет на него и ничего не делает. А то написали по хорошему произведению, настроили себе дач и перестали работать. Нам денег не жалко, — добавил он, улыбнувшись, — но надо, чтобы этого не было».

Столь же благосклонно вождь отнесся и к просьбе руководителей Союза писателей увеличить штат творческого союза до ста двадцати двух человек вместо семидесяти. Если учесть, что товарищ Сталин неоднократно отказывал министрам, просившим увеличить центральный аппарат, то станет понятно, почему сталинское решение вызвало возражение Андрея Александровича Жданова, члена Политбюро и секретаря ЦК ВКП(б), в тот момент — фактически главного идеолога в партии и в государстве. Именно руками Жданова Сталин провел кампанию по послевоенному закручиванию гаек в среде художественной интеллигенции, чем и снискал себе славу Герострата: послевоенное разрушение культурных ценностей нередко именуют «ждановщиной». Итак, Жданов посмел возразить Сталину. Мемуары Константина Симонова позволяют нам зримо представить, как события развивались дальше.

Жданов возразил, что предлагаемые Союзом писателей штаты все-таки раздуты. Сто двадцать два человека вместо семидесяти.

— У них новый объем работы, — сказал Сталин, — надо увеличить штаты.

Жданов повторил, что проектируемые Союзом штаты нужно все-таки срезать.

— Нужно все-таки увеличить, — сказал Сталин. — Есть отрасли новые, где не только увеличивать приходится, но создавать штаты. А есть отрасли, где штаты разбухли, их нужно срезать. Надо увеличить им штаты.

На этом вопрос о штатах закончился.

Почему же Жданов посмел возразить вождю? Потому что очень хорошо знал, как товарищ Сталин реагирует на просьбы руководителей министерств и ведомств об увеличении численности управленческого аппарата. В разгар войны, когда ни военным, ни тем, кто ковал оружие Победы, ни в чем не было отказа, руководитель одного из ключевых оборонных наркоматов попросил увеличить численность сотрудников своего ведомства до восьмисот человек, мотивируя свою просьбу резко возросшим объемом работ. В ответ на эту просьбу Верховный главнокомандующий рассказал назидательную историю о богатом волжском промышленнике и судовладельце Бугрове: до революции тому принадлежал огромный флот пароходов и барж, а оборот торговли составлял миллионы золотых рублей. Сталин задал присутствующим риторический вопрос: «Как вы думаете, каким штатом располагал Бугров для управления всем своим хозяйством, а также контролем за ним?!» Никто из присутствующих не смог ответить.

Верховный некоторое время ходил и молча набивал трубку. Наконец он сказал:

— Раз вы все не знаете, я вам скажу. У Бугрова были: он сам, его приказчик и бухгалтер, которому он платил двадцать пять тысяч рублей в год. ...Вот и весь штат. А ведь Бугров был капиталист и мог бы, видимо, иметь и больший штат. Однако капиталист не будет тратить зря деньги, если это не вызывается крайней необходимостью, хотя деньги и являются его собственностью.

Немного помолчав, как бы раздумывая, Сталин продолжал:

— У нас с вами собственных денег нет, они принадлежат не нам с вами, а народу, и относиться поэтому к ним мы должны особенно бережливо, зная, что распоряжаемся мы с вами не своим добром.

Однако в случае с писателями товарищ Сталин решил сделать исключение из этого правила. Вопрос о писательских штатах был решен положительно, но разговор вождя с руководителями Союза писателей продолжался. Генеральный секретарь Союза Фадеев попросил решить еще одну проблему: помочь писателям с жильем. И в столице, и в провинции жилищный вопрос стоял очень остро. Московские власти не могли обеспечить всех нуждающихся в жилье инвалидов войны даже комнатами в коммунальных квартирах. В это же самое время, например, в Смоленской области свыше четырех тысяч семейств проживали в землянках. И на этот раз для писателей было сделано исключение. Председателю Моссовета было дано соответствующее поручение. Члены Союза получили право не просто на отдельную квартиру, но и на отдельный кабинет в ней. Все было сделано для того, чтобы «инженеры человеческих душ» могли продуктивно работать. Весь разговор писателей с вождем очень сильно напоминал волшебную сказку: писатели три раза загадали желание — и вождь трижды его исполнил. Но в сказке сначала нужно сослужить службу, и только потом желание исполняется. Здесь всё было наоборот. Исполнив три желания писателей, товарищ Сталин попросил их за это сослужить верную службу.

«А вот есть такая тема, которая очень важна, которой нужно, чтобы заинтересовались писатели. Это тема нашего советского патриотизма. Если взять нашу среднюю интеллигенцию, научную интеллигенцию, профессоров, врачей, — говорил Сталин, строя фразы с той особенной, присущей ему интонацией, которую я так отчетливо запомнил, что, по-моему, мог бы буквально ее воспроизвести, — у них недостаточно воспитано чувство советского патриотизма. У них неоправданное преклонение перед заграничной культурой. Все чувствуют себя несовершеннолетними, не стопроцентными, привыкли считать себя на положении вечных учеников. Это традиция отсталая, она идет от Петра. У Петра были хорошие мысли, но вскоре налезло слишком много немцев, это был период преклонения перед немцами. Посмотрите, как было трудно дышать, как было трудно работать Ломоносову, например. Сначала немцы, потом французы, было преклонение перед иностранцами» — сказал Сталин. И вдруг, лукаво прищурясь, чуть слышной скороговоркой прорифмовал «засранцами», усмехнулся и снова стал серьёзным.

Сталин уже не в первый раз высказывал эту мысль в кругу художественной интеллигенции, исподволь приближаясь к тому, чтобы сформулировать ее столь последовательно и столь определенно как актуальную тему советской литературы. 9 августа 1946 года он явил эту мысль в форме риторического вопроса, обращенного к ленинградским литераторам: «Достойно ли советскому человеку на цыпочках ходить перед заграницей? Вы поощряете этим низкопоклонные чувства, это большой грех». Возразить никто не посмел, но никто и не поддержал. Фраза вождя повисла в воздухе. А 14 сентября 1946 года состоялось постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы», резко сократившее число организаций, которым было разрешено приобретать зарубежные научно-технические книги, журналы и газеты без предварительного просмотра цензуры. (Даже Главное разведывательное управление Генерального штаба Вооружен-

ных сил не имело права получать зарубежные издания, минуя цензуру.) 26 февраля 1947 года Сталин нравоучительно сказал создателям фильма «Иван Грозный»: «Мудрость Ивана Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал, ограждая страну от проникновения иностранного влияния. ...А вот Петр — открыл ворота в Европу и напустил слишком много иностранцев». Пока что обошлось без рифмы к последнему слову, но на сей раз в течение пятидесятиминутного разговора с кинематографистами Сталин дважды возвращался к этой мысли. И одновременно, как бы дезавуируя собственные сомнительные исторические размышления и дистанцируясь от них, вождь сделал примечательную оговорку: «Я даю вам не указания, а высказываю замечания зрителя».

И в августе 46-го, и в феврале 47-го товарищ Сталин излагал столь важную для него идею людям проштрафившимся, подвергнутым поношению и проработкам. И ленинградские литераторы, и московские кинематографисты незадолго до встречи с ним на собственной спине испытали все «прелести кнута», как сказал бы Пушкин, или познакомились с большевистскими методами «проверочно-мордобойной работы», как некогда не менее точно выразился сам Сталин. Вероятно, эти методы не способствовали остроте восприятия, потому что и на сей раз сталинская мысль не была должным образом воспринята художественной интеллигенцией и не получила адекватное ей эстетическое воплощение, к чему так настойчиво стремился Сталин. К беседе с литературными генералами в мае 47-го вождь подготовился более обстоятельно. Мизансцена была выстроена по всем законам театрального искусства. Сам он решил прибегнуть не к кнуту, а к пряникам. И это был тот редчайший случай, когда пряников должно было хватить на всех. Разумеется, это касалось только тех, кто успешно решит поставленную задачу. Во время встречи с писателями 13 мая 1947 года из уст вождя *четырежды* прозвучала фраза: «Нам не жалко денег».

Через неделю после этой встречи Борис Горбатов поведал о ней своему приятелю из газеты «Правда» Лазарю Бронтману, и «король московских журналистов», давно уже собиравший материал для книги «Они говорили с Хозяином», незамедлительно зафиксировал в дневнике сталинскую реплику. Руководители Союза рассказали вождю о тех темах, над которыми сейчас работают ведущие писатели. Сталин сказал: «Все это хорошо. И все же нет главного. А главная задача писателей, генеральная задача — это борьба с низкопоклонством перед заграницей». Вождь развивал эту мысль в течение получаса, а весь разговор занял 1 час 10 минут.

Прошло пять месяцев. 22 октября 1947 года Бронтман записал в дневнике поучительную историю, героем которой стал Алексей Глебов, очеркист популярного журнала «Огонек». Во время войны Бронтман встречался с ним на фронте: Глебов «был вечно пьян, болтлив, навязчив и имел удивительный нюх и энергию на спиртное».

После войны Глебов бойко писал, часто печатался в «Огоньке» и, сознательно желая подчеркнуть свое превосходство над журналистской братией, гордо именовал себя писателем. Он имел «удивительный нюх» не только на спиртное. В октябре 1947 года одним из первых откликнулся на призыв вождя и написал душещипательный очерк для журнала «Огонек». Вот его краткое содержание. Около 1930 года американец Билл Матч приехал в СССР и обосновался на одной МТС (машинно-тракторная станция) Ставропольского или Краснодарского края. Билл Матч работал механиком, полюбил простую колхозницу и женился на ней. Когда началась война, американец ушел на фронт, отличился в боях и был награжден. После войны он уехал в Америку, чтобы получить там наследство. Обретя около двух миллионов долларов, Билл Матч подарил их советскому правительству «на сирот и жертв войны». Очерк Глебова заканчивался на оптимистической ноте. Билл Матч «порвал с Америкой и вернулся в СССР — свою обетованную страну. Правительство поблагодарило его и строит ему дом на юге». Лазарь

Бронтман так прокомментировал опус коллеги: «Очерк очень понравился. По моменту — прямо в точку». Очерк было решено печатать немедленно. Однако главный редактор «Огонька» А.Сурков захотел по-журналистски разыграть актуальнейший материал, сделать его гвоздем номера. «Огонек» — иллюстрированный журнал, и сенсационный очерк о Билле Матче намеревались украсить фотографией дома, в котором он живет. Фотокорреспонденту журнала уже была выписана командировка, но сам Глебов неожиданно воспротивился: якобы органы возражают. Это показалось подозрительным. Позвонили в Министерство финансов СССР. «Там смеются: бред, не было ни доллара. Позвонили в край: нет такой МТС, нет такого Билла. Все выдумано!» Тем временем вездесущий Глебов успел продать свой увлекательный и злободневный сюжет «Мосфильму». Ему авансом выдали девять тысяч рублей, срочно выделили соавтора и поручили написать сценарий игрового фильма, «сплетая факты реального Билла и художественную аранжировку». Об этом замысле узнал министр кинематографии СССР Иван Григорьевич Большаков. Министр «ухватился, заявил в ЦК, Совмин, включили в план 1948 года». Когда выяснилось, что американец Билл Матч существует только в воображении Глебова, разразился грандиозный скандал. Однако незадачливый очеркист не растерялся и оперативно принес справку из психиатрической лечебницы о том, что у него «мания воображения». Глебова оставили в покое.

Иными словами, первоначально на призыв вождя откликнулись только третьестепенные литераторы, подобные Алексею Глебову. Крупные же писатели не сразу осознали государственную значимость поставленной перед ними задачи и не стали торопиться с написанием новых произведений на актуальную тему. Сталинский окрик последовал незамедлительно. В начале декабря 1947 года в директивной по своему духу и предназначению газете «Культура и жизнь» появилась разгромная статья с красноречивым заголовком «Вопреки правде жизни». В ней критиковалась только что вышедшая повесть Симонова «Дым отечества». Критикой Симонова дело не ограничилось. Под ударом оказался и сам генеральный секретарь Союза советских писателей Фадеев. В этом же номере газеты и на той же самой полосе была напечатана еще одна разгромная статья, направленная против знаменитого и уже удостоенного Сталинской премии романа Фадеева «Молодая гвардия». Обе статьи были напечатаны по указанию Сталина, рассерженного тем, что сами руководители Союза не стараются как можно скорее выполнить поручение вождя и не спешат личным примером увлечь за собой вверенные их попечению писательские массы на «борьбу с низкопоклонством перед заграницей». Писатели проявили удручающее непонимание. Власть трактовала их как государственных служащих, а не как кустарей-одиночек. Им выдали более чем щедрый аванс, который следовало отработать, а они даже не смогли своевременно проникнуться политической значимостью момента. Месяц шел за месяцем, а требующихся товарищу Сталину произведений не появлялось. И тогда вождь напомнил советским писателям об их высоком долге. Осознававший себя солдатом партии Фадеев прореагировал на критику так: «Время трудное, а Сталин знает больше нас с вами...» Однако лишь через несколько лет писатель начал работать над романом «Черная металлургия», который так и не довел до конца. Симонов был более оперативен. Сразу же после напоминания и публичной критики он очень быстро написал пьесу «Чужая тень». Она была закончена в начале 1948 года и опубликована в январском номере журнала «Знамя». «Чужую тень» поставили ведущие театры страны, она была удостоена Сталинской премии 1-й степени, однако сам автор до конца жизни стыдился этой самой «Тени» и никогда не включал ее в собрания своих сочинений.

Александр Штейн написал «Суд чести». Даже после того как сценарий буквально «с колес» был запущен в кинопроизводство, а на сцене Московского

театра драмы в 1948 году поставили спектакль «Закон чести», опус драматурга не был опубликован на страницах журнала «Знамя». Агитпроп ЦК, признав несомненную важность и политическую актуальность выбранной сценаристом темы, был вынужден сделать неутешительный вывод о художественных достоинствах сценария Штейна. *«Однако рассматривать его как самостоятельное художественное произведение было бы неправильно. При опубликовании такого «рабочего» сценария в литературно-художественном журнале он может вызвать справедливые упреки в схематичности фабулы, упрощенности образов действующих лиц и т.д.»* Фильм «Суд чести» был снят, широко демонстрировался в кинотеатрах, удостоился множества слащавых рецензий и получил Сталинскую премию 1-й степени. В течение года его посмотрели 15,2 миллиона человек. Он выполнил свое предназначение: он стал агиткой и внес весомую лепту в нарастающую идеологическую кампанию по искоренению «низкопоклонства перед Западом». Однако зрительских симпатий не снискал, отклика в душах советских людей не вызвал, в культурной памяти не сохранился и навсегда канул бы в Лету, если бы не одно очень существенное обстоятельство.

Выход фильма на экраны 25 января 1949 года стал вехой в политической истории страны: именно с этого момента в СССР началась разнузданная и ничем не прикрытая антисемитская кампания. «Суд чести» стал знаком своего времени, поэтому и в наши дни кинодокументалисты не пренебрегают цитатами из него, чтобы дать современному зрителю представление о сталинской эпохе. И хотя ритуальное упоминание о приоритете отечественной науки и культуры станет общим местом многих публикаций времен позднего сталинизма, никаких других оригинальных произведений на эту тему создано не было.

Сталин поставил перед писателями генеральную задачу. Он хотел не формального выполнения своего поручения, а того, чтобы они создали художественные произведения, способные взволновать советских читателей и дойти до сердца каждого «винтика». Сталинская идея об «иностранцах-засранцах» должна была стать краеугольным камнем системы ценностей советского человека. Именно чтобы достичь этого, вождь готов был не жалеть народных денег. Но он обманулся в своих расчетах: советские писатели так и не смогли найти нужные слова, способные заставить вибрировать струны в сердцах своих читателей.

Р Е П Е Р Т У А Р

Уильям Тёрнер.
«Большой канал
в Венеции»,
фрагмент.
1835

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Mondo Veneziano. Контекст-62

ВЕНЕЦИЯ-2005

...не тот Шиллер... но известный Шиллер, жестяных дел мастер... Возле Шиллера стоял Гофман, — не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник...

Н.В.Гоголь

Старейший Венецианский кинофестиваль, старомодно лишенный кинорынка, является частью Биеннале современного искусства. Но этот известный факт, этот специальный и все равно спонтанный контекст почему-то учитывать не принято. Наверное, без того дел хватает. И у тех, кто кино занимается и кто — искусством. Однако что нам, зрителям, вменяется считать в этих искусствах актуальным, — вопрос, зависящий от взглядов, притязаний кураторов и отборщиков, — становится с каждым фестивальным годом все острее. И — запутаннее.

Островное — самодостаточное — расположение Мостры на Лидо автоматически обеспечивает ее самоценность. Настолько вроде бы очевидную, что концепция программ или внятные критерии отбора картин кажутся (видятся) необязательными. Вместе с тем концептуальные идеи, обмолвки выставочного пространства резонируют — разумеется, совсем не преднамеренно — мотивам-рефренам, которые проявляются и в кинофестивальных программах.

Знаменательно при этом, что те авторы, которые работают в пограничном арт-пространстве, где разделения на «виды и жанры» есть давно абсолютная условность, ни на Биеннале, ни на Мостре никаких наград в этом году не удостоились. Недаром медитативный опус Мэттью Барни Drawing Restraint 9 (программа «Горизонты») — интригующий сплав линейной истории, причудливой скульптуры, ритуального перформанса, музыки Бьёрк (сыгравшей к тому же одну из ролей) — был проигнорирован. Хотя именно этот опус идеально отвечал тем бескрайним и осмысленным арт-горизонтам, на которые якобы нацелен параллельный конкурс на Лидо. Дело, конечно, не в сочувствии Мэттью Барни, у которого «все в порядке». Просто стало ясно, что экспериментальная по замыслу программа — лишь словесная уловка, к которой фестивальное жюри, в общем, равнодушно.

Но ведь не случайно, что и жюри Биеннале проморгало хит сопредельной резервации: видеотриллер Антуана Прюма Mondo Veneziano, показанный в павильоне Люксембурга. В этом издевательском — бурлескном — кино четыре артиста в ролях Теоретика, Куратора, Живописца и Актуального художника (в декорациях Венеции, построенной на люксембургской киностудии) не только сыплют цитатами из модных искусствоведческих текстов, не только с одуряющей до хохота серьезностью рассуждают об издержках выставочной

системы, о правилах игры, о мистификации, о «смерти и возрождении живописи», но и покушаются друг на друга. Куратор мечтает замочить Живописца, Живописец разделывает Куратора на столе в ресторане etc.

Люксембургский фильм пародирует закулисные страсти протагонистов арт-мира с их идиотической риторикой на неулыбчивых лицах и готовностью «пойти на все», чтобы — лишь бы — отстоять свой статус в шикарной, но бутафорской Венеции. Иначе говоря, в настоящей киношной декорации, где схлестнулись напряженные и неразоблаченные иллюзии, амбиции художников, кураторов, отборщиков, режиссеров...

Mondo Veneziano бросает вызов тем персонажам кино- и арт-мира, которые думают одно, заявляют другое, болтают о третьем, а делают четвертое. Их советы и творческие принципы никак не связаны с их же действиями. А выходы за пределы павильона в жизнь, на натуру заканчиваются неизменным возвращением на съемочную площадку или в арт-гетто.

Поэтому (хотя, разумеется, не поэтому) в программе «Горизонты» главный приз на Лидо получила по-своему замечательная картина «Первые на Луне» Алексея Федорченко. Но — что архиважно — получила-то мистификация, не опознанная как fake! Не отрефлексированная как подмена, имитация, гротесковая подстава. Ошибки в каталоге, на церемонии закрытия, благодаря которым этот фильм был записан в секцию документального кино, характерны как «значимая случайность».

Провокативное стирание границ между мифом и антимифом (как в рассуждениях левака-теоретика из фильма Прюма о страданиях, необходимых для творческого акта), между документом и квазидокументом, воссоединенные с жанром фэнтези о запуске советской космической ракеты в 1938 году, совпали — в сознании фестивального истеблишмента — с креативным потенциалом непредсказуемой советской реальности, с ее большой Утопией, энкавэдэшным следопытством, закрытыми архивами, невыдуманным энтузиазмом масс и хамелеонством героев — отлично стилизованных актеров. И стали одним из примеров монтажного стыка между Биеннале и Мострой. С той, однако, разницей, что фильм Прюма в обойму призов не попал, а «Первые на Луне» экспертов надули, но произвели впечатление. В отличие от загадочного Барни, которого непонятно куда (в какую секцию) записывать. И в каких «горизонтах» квалифицировать.

Не зря, видимо, Куратор из Mondo Veneziano с надеждой провещала, что «Венеция — не музей, а пространство постоянной креации». Наверняка не зря в том же фильме Актуальный художник предлагал своим оппонентам вжиться в роль «неподготовленного зрителя». Не зря и Живописец в рокерском прикиде с уверенностью спекулировал идеями «пустой картины». Но и я не зря — в очереди на очередной киносеанс — подслушала вызывающую реплику. Некто делился со своей товаркой впечатлениями о Биеннале, а в финале умозаключил: «Знаешь, Тициан все-таки лучше». Тут я вспомнила слова классического радикала Годара про Моцарта, который «не должен мешать Генделю». Но промолчала. Зато в этих цитатах — из фильмов, из жизни — прояснился сверхсюжет нынешней Мостры и Биеннале.

Этот сюжет лаконичнее всего и с головокружительной доходчивостью был реализован в двух проектах на Биеннале. И в едва ли не каждом фильме на Мостре.

На Биеннале — в перформансе Жоржа Маччи «Вознесение» (национальный павильон Аргентины в оратории Сан-Филиппо Нери Алла Фава) и видеоарте Пилар Альбарасин «Я станцую на твоей могиле». В первом случае мы имели дело с образчиком художественных намерений и осмысленного бессилия. Во втором — с образцовым зрелищным entertainment'ом.

Приходится признать, что доморощенная идея о том, что Моцарт Генделю не помеха, или что Барни «хуже» не только Тициана, но и Федорченко, сцементировала-таки конкурсные программы Мостры. С их навязчивой вспышкой пассеизма. С заинтересованным и пустоватым вопрошанием, дотянул ли Китано в новой картине до Феллини времен «8 ½»? С привыка-

нием к очередному венецианскому премьеру — Ану Ли, пересмотревшему ковбойский миф сквозь увеличительную оптику мелодрамы. С сожалением, что страдания жителей Серебряного века не гарантируют успеха нашему «Гарпастуму». С поражающей — для артиста сериалов, для голливудской звезды — режиссурой Клуни; двусмысленная реплика Живописца из киношки Прюма про «роль неподготовленного зрителя» внезапно лишилась иронии и предрассудков. С раздражительной и почтительной дискуссией по поводу черно-белого бескомпромиссного фильма Филиппа Гарреля «Обыкновенные любовники». С прямолинейностью Абеля Феррары (в фильме «Мария»), показавшего, что бывает с артисткой, чересчур вжившейся в роль Марии Магдалины, но вынужденной покинуть съемочную площадку.

Очень разные фильмы Мостры, совсем разные режиссерские устремления метафорически срифмовались в аргентинском перформансе «Вознесение». На плафоне оратории — фреска на сюжет «Вознесения Марии», а под плафоном Жорж Маччи поставил батут на пружинах для гимнастических упражнений. Звучала минималистская музыка. Выходил гимнаст в спортивном костюме. Подпрыгивал на батуте и возвращался. Подпрыгивал к фреске и опускался на резиновую площадку. Так герои Антуана Прюма выходили из студийной декорации на свежий воздух и возвращались назад, в сымитированную Венецию. Так каждый режиссер, автор, художник, оказавшийся в немузейной и музейной Венеции, или в непривычной для себя роли, или в другой эпохе, пытался допрыгнуть, оторваться, себя подтянуть, чтобы «достучаться до небес».

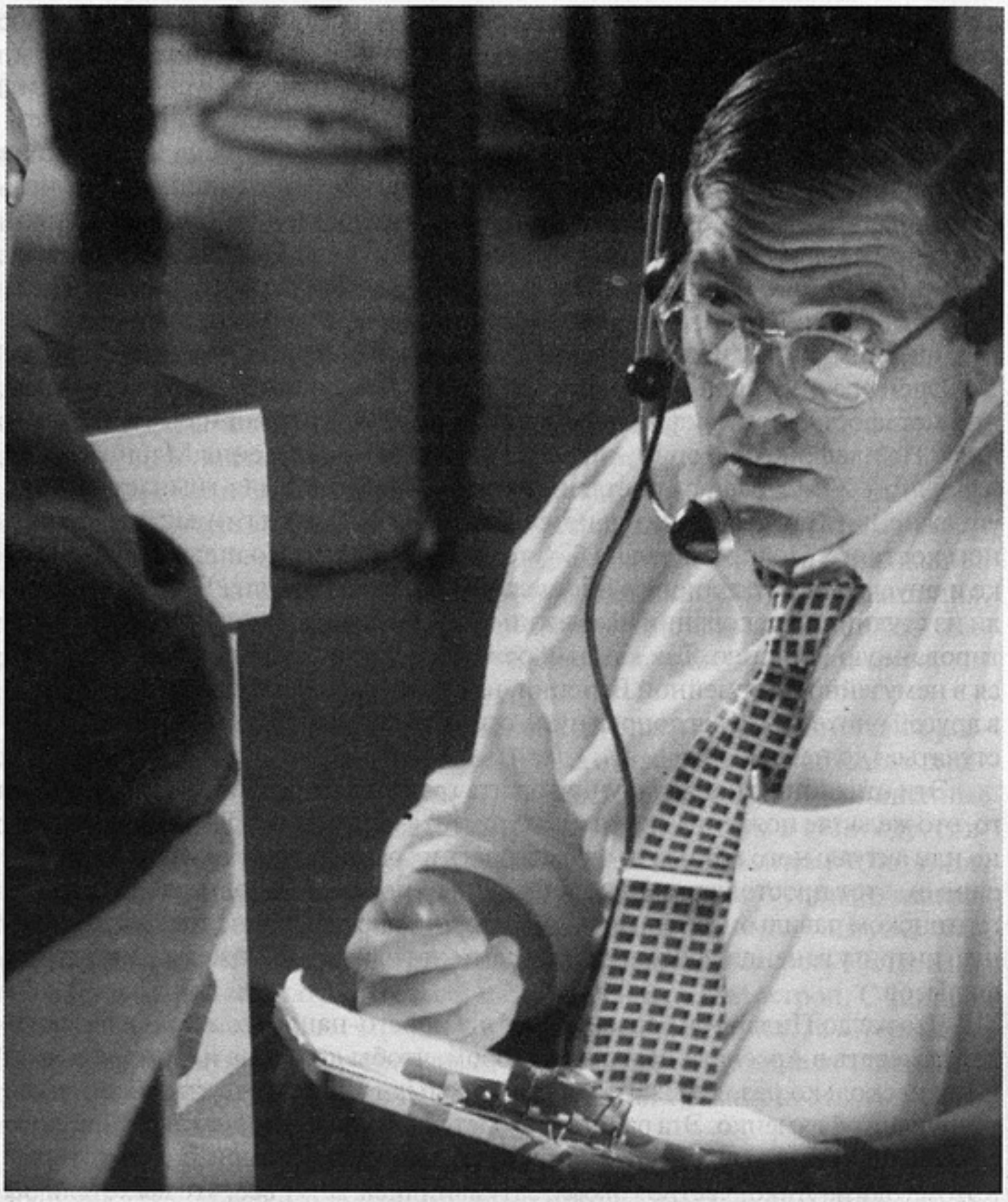
Эти отчаянные попытки уничтожить границы не реальности, а реального, это желание поженить не жизнь (туриста) с искусством (Возрождения, кино или актуального арта), а прочувствовать их равноправие и сопричастность с ними, этот простодушный, но не наивный порыв авторов, явленный в аргентинском павильоне итальянской оратории, определили не только подспудную интригу венецианских кинопрограмм, но и частные сюжеты конкретных фильмов.

Что же до Пилар Альбарасин... то она просто-напросто заставила зрителей замереть в Арсенале перед монитором, чтобы до конца и опять сначала, и так несколько раз, пережить роман красных туфелек и черных башмаков, танцующих фламенко. Эта работа засвидетельствовала кинематографическую суперпотенцию видеоарта. И приблизила увлекающие горизонты, которые в этом году на Лидо, честно говоря, затуманились. А тут все, что вы хотели бы увидеть в кино про любовь (приливы-отливы, объятия-угрозы, тему рока, тему мести, ритм податливой страсти, неуступчивой неги), но вам помешал затянутый метраж либо сбой в кастинге, монтаже, а может, в других прозаических, но жизненно важных элементарных частицах, было предъявлено вдохновенно и соразмерно.

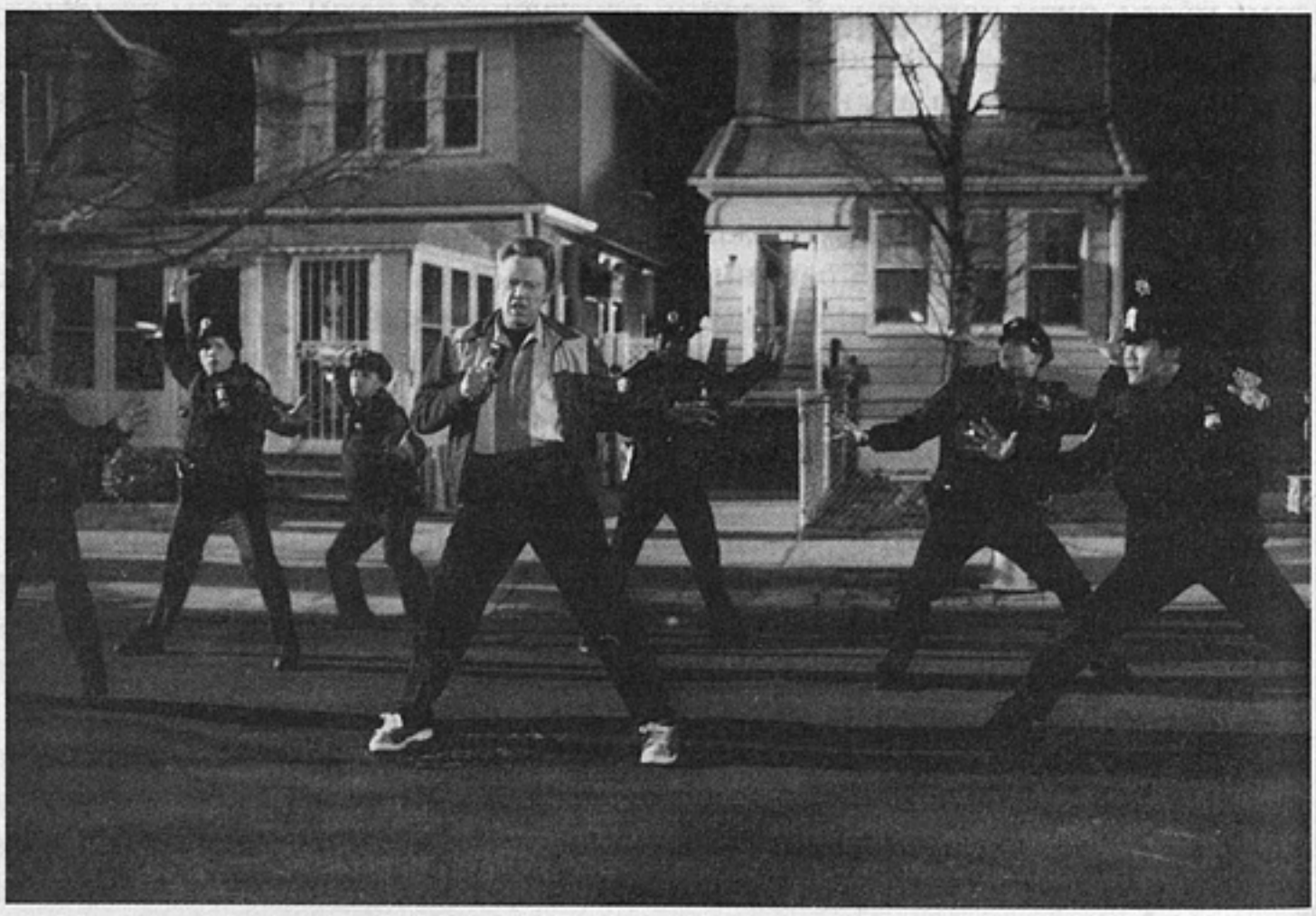
Итак, в конкурсных показах на Лидо превалировало ретро. Да и в современных историях апелляция (режиссеров или их героев) к прошедшим временам оказалась почти непременной. Считать ли такой поворот рек «новой искренностью» или новейшим замешательством — еще вопрос. Но если решиться найти хоть какие-то принципы отбора венецианских картин, то они проявились в падении интереса к текущей реальности. Причем независимо от возраста режиссеров. Молодые — туда же.

«Всегда чуть дальше» — девиз куратора Розы Марнитес, которая срежиссировала пространство Арсенала, на Лидо получил местную рифму, обрел «эхо дальнего взрыва».

Марко Мюллер, отбывающий в Венеции второй год, назвал 62-ю Мостру «сейсмографом». Наверняка по другим причинам. Но я думаю, что уход самых разных режиссеров и по различным причинам «вперед, в прошлое», засвидетельствовал ступор перед нулевыми годами. Не берусь судить, насколько это сугубо фестивальное — сезонное совпадение. Но все же любопытно, что идейные, чувственные, стилистические, визуальные треволнения авторы конкурсной программы разыграли и упражняли исключительно в диалоге

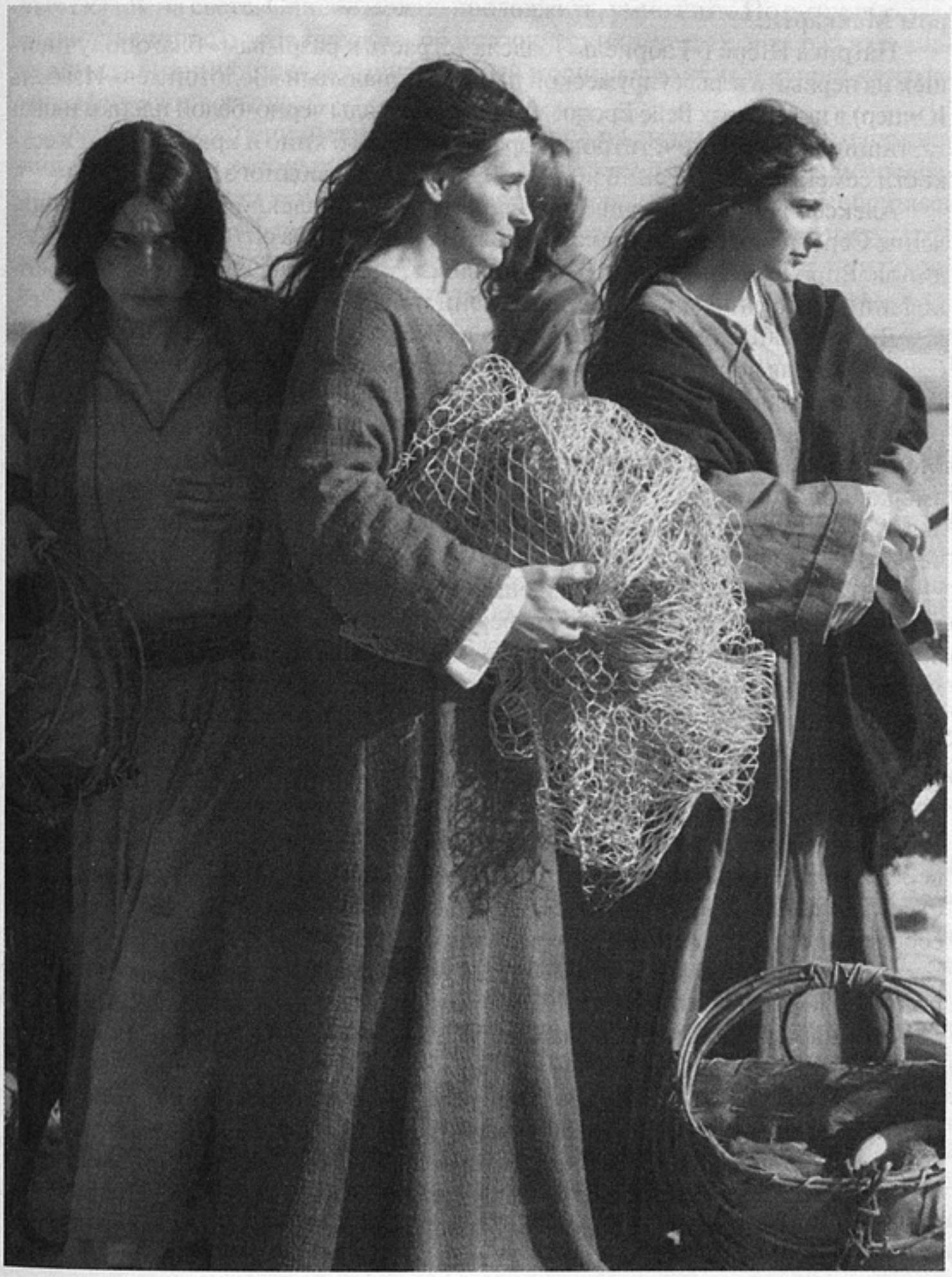


«Спокойной ночи и удачи», режиссер Джордж Клуни



«Любовь и сигареты», режиссер Джон Туртурро

«Пузырь»,
режиссер
Стивен Содерберг



«Мария»,
режиссер
Абель Феррара

с историей, далекой или недавней. И только одна очень хорошая (внеконкурсная) картина Стивена Содерберга «Пузырь» — минималистская, с непрофессиональными артистами, играющими рабочих на фабрике игрушек в американском захолустье и ставшими героями любовного треугольника, — не прикрылась ретроподпорками. Зато осталась тихим, коротким актуальным кино о заурядной и пламенеющей повседневности, об аффектах, затаившихся в любом человеке. О старости, невыносимой и непривычной; о молодости, апатичной и недолгой. О неисчерпаемой киногении нейтрального, невыигрышного пространства, населенного людьми с загнанными чувствами, но незагубленным желанием вырваться из заданной колеи. Стоит только камеру перед ними поставить. И не испугаться, что зритель заскучает, оказавшись в плену неэстетских притязаний режиссера. Впрочем, недаром этот фильм в соревновании не участвовал.

Конечно, каждый из режиссеров, обративших камеру в начало, середину или последнюю треть прошлого века, имел на то персональные причины. Джорджа Клуни («Спокойной ночи и удачи») увлекла колыбельная эра телевидения, когда легендарная (впоследствии) журналистская команда CBS во главе с ведущим новостных «Итогов дня» начала борьбу с сенатором Маккарти.

Патриса Шеро («Габриель») задела «страсть к разрывам» благополучнейшей на первый взгляд супружеской пары (специальный «Золотой лев» Изабель Юппер) в интерьерах Belle Epoque. А также перепады черно-белой пленки и цвета, тишины и молчания, титров из арсенала немого кино и крахмальной жесткости семейных отношений в золотой клетке благородного дома.

Алексея Германа-младшего («Гарпастум») привлекло атмосферное давление Серебряного века, а также исковерканная судьба его богов и простолюдинов. Впрочем, в интервью он обмолвился, что снимал картину о своем поколении, рассеянном в нынешней жизни поодиночке.

Лорана Канте («К югу») потянуло в 80-е годы, на Гаити, к «охоте на любовь», которая вообще-то называется секстуризмом. К размышлению о том, как физическая близость, и только она, объединяет людей, разделенных возрастом, странами, классовой, социальной принадлежностью и цветом кожи. Меноти Сезар, сыгравший чернокожего Адониса, любовника стареющих американских дам, получил приз за главную мужскую роль, убедив, надо полагать, жюри, что самым надежным инструментом политической и экономической власти является неоспоримая, ничем не прикрытая сексуальность.

Ан Ли («Горбатая гора») разрешился ревизией ковбойского мифа и отправил своих героев — пастухов и фермеров-гомосексуалистов — на Дикий Запад, в Техас, Вайоминг начала 60-х. Он поразил жюри, отдавшее бывшему тайваньцу «Золотого льва», «новым эпосом», над которым «рыдали все». Сначала Ан Ли, когда прочел рассказ Энни Прулс в «Ньюйоркере». Потом сценарист Лэрри Макмёртри (автор романа «Последний киносеанс»). Потом вся съемочная группа. Потом оператор Родриго Прието (сподвижник Алехандро Гонсалеса Иньярриту). Потом некоторые венецианские зрители. И большинство, наверное, членов жюри, согласившихся, что такие универсальные чувства, как сила и хрупкость любви, как боль и нежность, доступны геям не меньше, чем всем землянам. Им только труднее сохранить себе верность, особенно на Диком Западе, где доминирует образ мужчины-мачо и где дискриминируют ковбойское право на свободу выбора (партнеров). Фильм консультировала Канадская ассоциация геев-родео, и есть все основания полагать, что правда жизни этой любовной истории проконтролирована спецами.

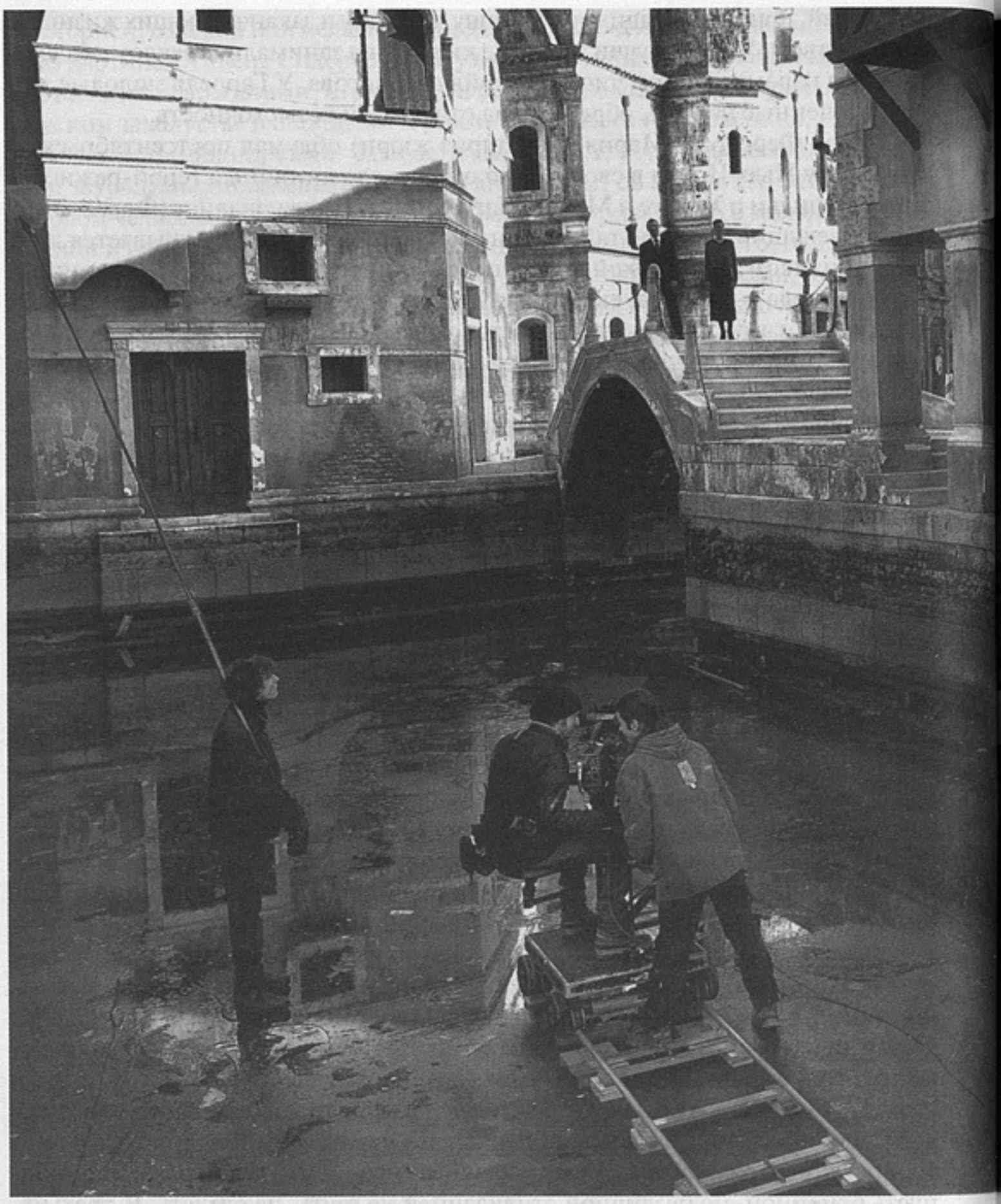
Стэнли Кван («Вечное разочарование») провел персонажей по большому китайскому пути (с 1947 по 80-е годы) в поисках собственной идентичности, несмотря на смену вех. Филипп Гаррель («Обыкновенные любовники», приз за режиссуру) с неуступчивостью шестидесятника решился — и правильно сделал — на полемику с фильмом Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» по поводу революции 1968 года. Он показал постреволюционное похмелье моло-

дых людей, пристрастившихся к гашишу, кокаину и заканчивающих жизнь самоубийством. У Бертолуччи молодые киноманы занимались сексом, веселились под пара́ми — в том числе коктейля Молотова. У Гарреля молодые люди, утонченные натуры, обречены на отчаяние и безысходность.

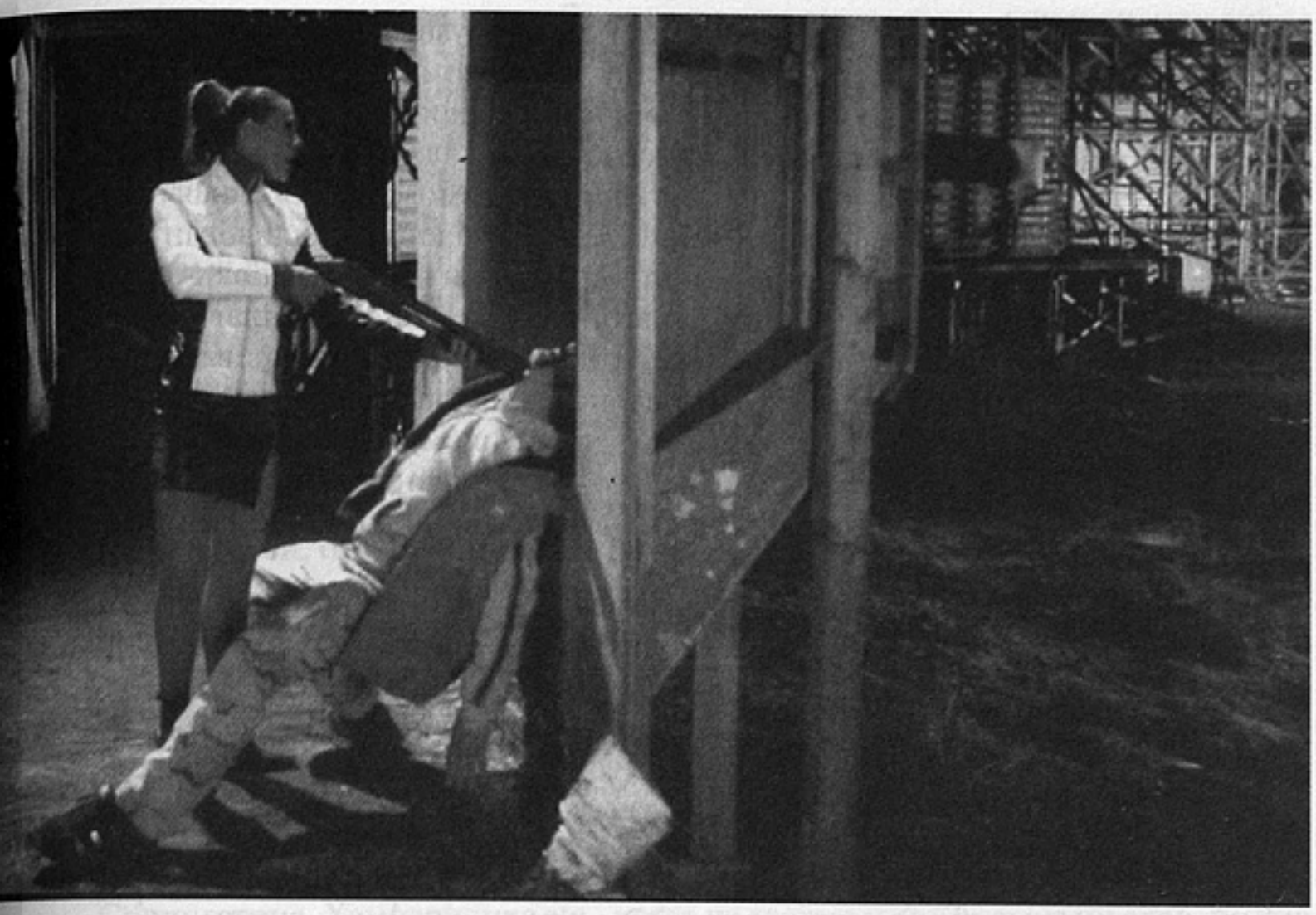
Абель Феррара («Мария», спецприз жюри) обдумал постсентябрьскую атмосферу Нью-Йорка в своем кино о кино, где циничный герой-режиссер снимает фильм о Христе и Марии Магдалине. А тележурналист (Форест Уайтекер), ведущий в прайм-тайм религиозную программу, испытывается личным кризисом, пройдохой-режиссером и ангелоподобной Магдалиной. В роли ангела — актриса, сыгранная Жюльетт Бинош, которая после съемок фильма «Вот моя кровь» отказывается возвращаться в Нью-Йорк, остается в Иерусалиме, не в силах отрешиться от роли и заболеваюшая ею чем дальше, тем больше. Впрочем, что бесспорно в этой феминистской сказке Феррары, задумавшего переехать после сентябрьских событий в Рим, так это образ Нью-Йорка, абсолютно призрачного пространства. Терри Гиллиам развлек грандиозной постановочностью «Братьев Гримм», которые в его фильме придуманы предприимчивыми авантюристами, инсценирующими спасение мирного населения от монстров, а не только авторами самых, по-моему, страшных сказок на свете. Список можно продолжить, умножить. Но риторическим остается вопрос о зове предков, об исторических мотивах, издержках и значении стилизаций, предложивших новый модный фасон на текущий кинематографический сезон.

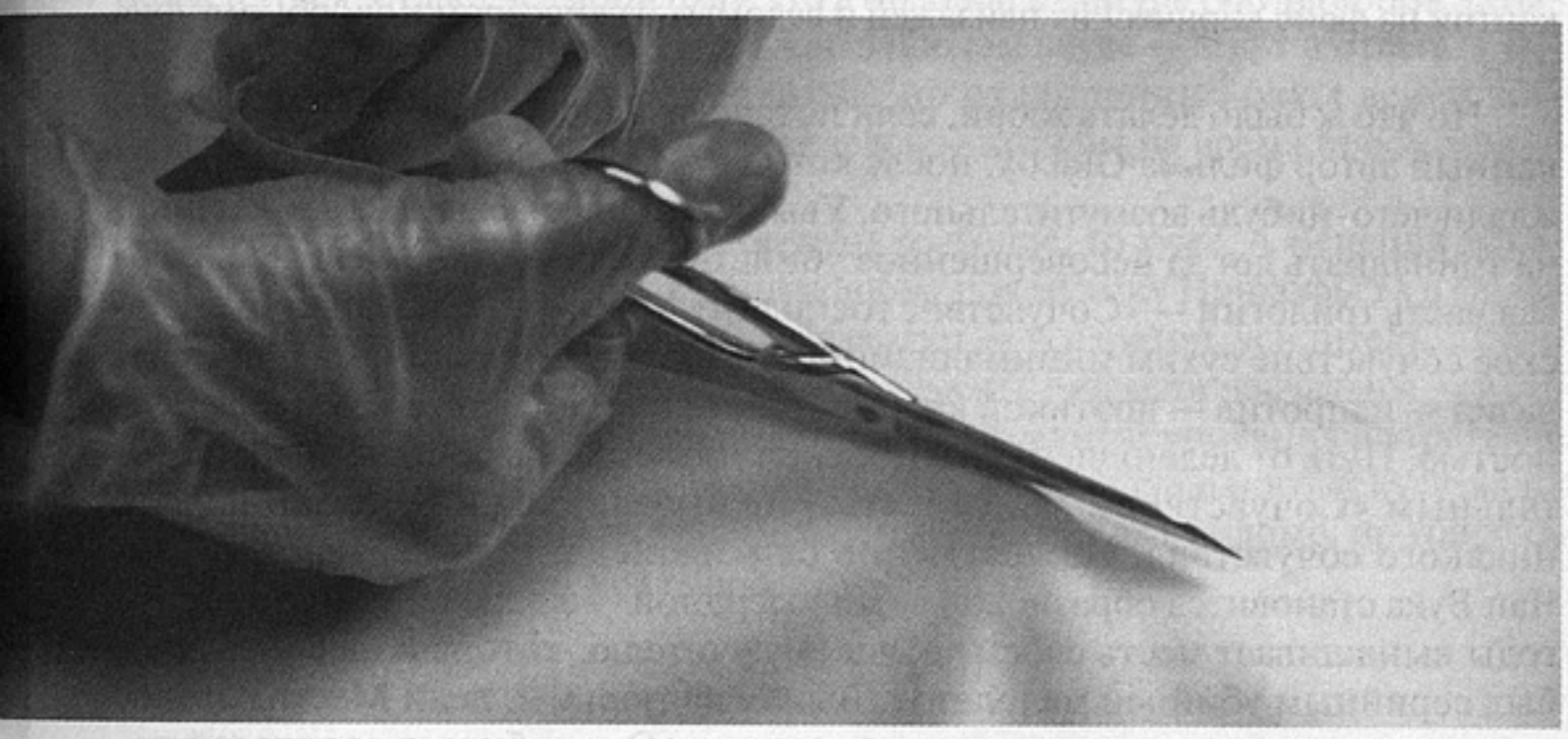
Академизм венецианских программ лишил последнюю Мостру напряжения, споров, без которых любой (тем более знаменитый) фестиваль превращается в более или менее рутинное предприятие. Венеция-2005 обошлась без скандалов. Ее фавориты и отщепенцы определились почти сразу, хотя в неожиданном раскладе. По всем рейтингам международной прессы и по опросам публики (редкое и знаменательное совпадение) лидировал фильм Клуни, показанный в начале фестиваля и оставшийся в первачах до конца. Жюри оценило только сценарий (самого Клуни вместе с Грантом Хесловым) и грандиозного актера Дэвида Стратхейрна, получившего приз за лучшую мужскую роль (он сыграл выдающегося тележурналиста Эдварда Марроу, медийное лицо 50-х). «Спокойной ночи и удачи» удостоился и приза ФИПРЕССИ, чему я лично очень рада и что многое объясняет. Во-первых, что радикальным кино сегодня, похоже, следует считать кино политическое. Во-вторых, что в этом фильме главное не пафос про честных американских телеработников, освободивших Америку от козней Маккарти, а поражающий эффект реальности, доступный разве что авторам «новой волны». И что такой эффект одной, пусть отменной, но безличной стилизацией не взять, не сделать. В-третьих, что подобный актерский ансамбль был возможен разве что в классическом американском кино. В-четвертых, что неоклассическое кино может оказаться неподдельным актуальным искусством за счет того, что не ищет дешевых (дорогих по бюджету) формальных обманок, сюжетных причуд, художественных имитаций, лишь бы изо всех сил и любой ценой доказать наличие автора и после его смерти, и после его объявленного воскрешения.

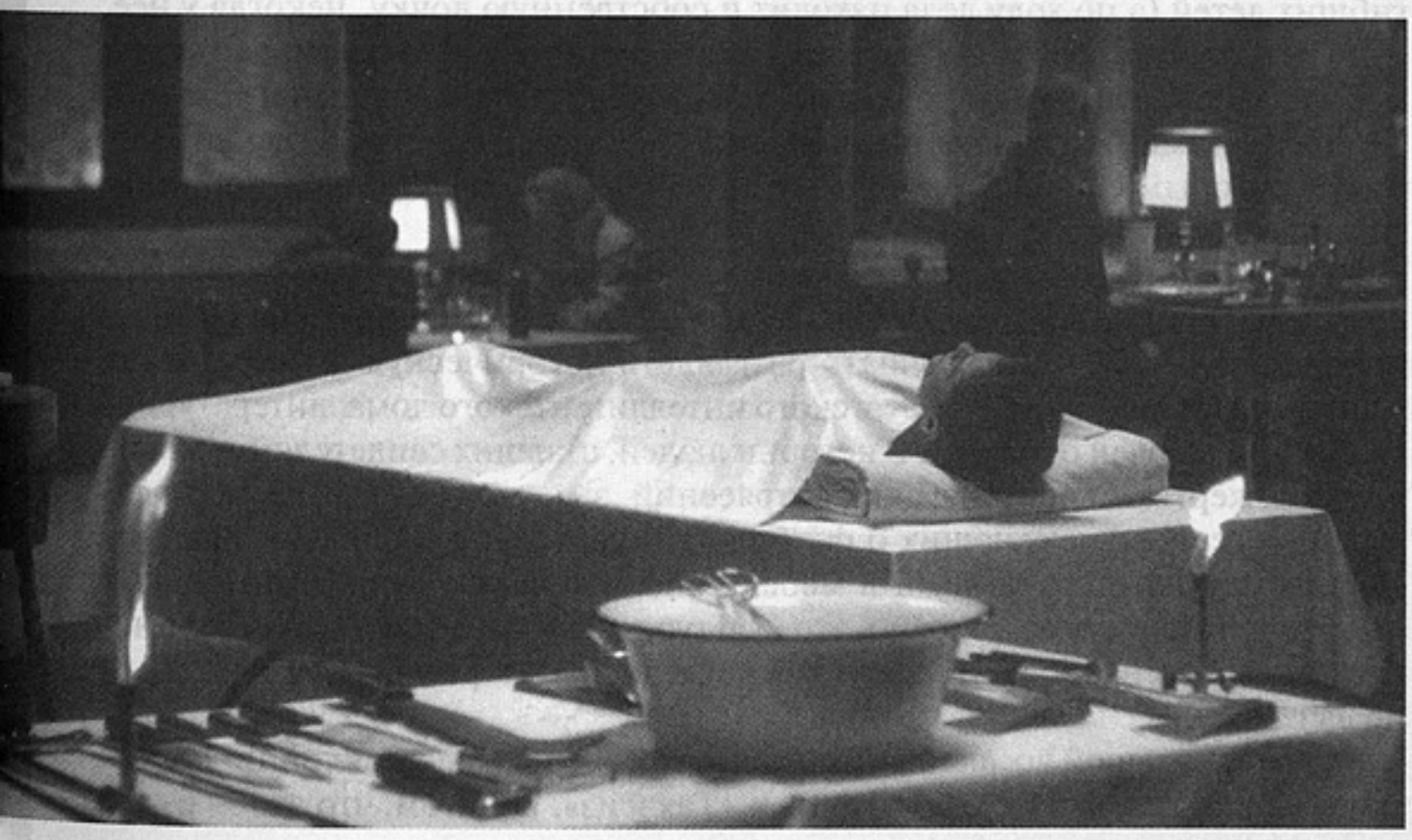
Это уже второй фильм, срежиссированный голливудской звездой, посвященный телевидению. Его общественной роли, немереной власти, неоспоримой ответственности, на которую покушаются и которой сопротивляются в разных странах различные силовики. Дебют режиссера Клуни назывался «Признания опасного человека» и рассказывал тоже о реальном персонаже — о ведущем ток-шоу Чаке Берри, написавшем книгу, в которой он раскрывал себя, наемного убийцу и шпиона. Было это правдой или мистификацией, оставалось неизвестным. Но размашистая волевая конструкция Клуни разрушила миф о том, что актеры настоящими режиссерами не рождаются. Венецианская черно-белая картина «Спокойной ночи и удачи» (этими словами ведущий Марроу заканчивал свои ежедневные передачи) удивила зрителей и критиков еще больше. Это не только высокопробное социальное кино, о котором мы напрочь (после 70-х годов) забыли, довольствуясь конъюнктурными или



Антуан Прюм.
Mondo Veneziano







беспомощными поделками на злобу дня. Это кино изумительно по атмосфере, по духу 50-х, по тонкости, благородству и матовому блеску актерского исполнения. Выверенная режиссерская точность, бесшовное до сверхъестественной достоверности вкрапление документальных кадров в игровое пространство, мужская компания, овеянная сигаретным дымом, прожженная профессиональным и человеческим достоинством, рождает не стилизованное, а совершенно живое и мужественное кино. Нашим критикам оно показалось излишне политкорректным. Но серьезность этой картины, расплавленная в интригующей органике актерского существования, не столько впаривает публике патриотизм ответственных тележурналистов, посягнувших на Маккарти и сломавших его карьеру, сколько проявляет неодолимую притягательность всего лучшего, что есть в американском кино, в американских героях, в американской независимости. И в корпоративной этике, не лишенной ни конфликтов, ни опасностей, ни противоречий.

Впрочем, венецианское жюри побрезговало — возможно, из-за опаски быть обвиненным в социальной ангажированности — выдать фильму Клуни высшую награду. В этом смысле «Горбатая гора», конечно, менее уязвима и больше подходит фестивальным стереотипам. Ведь в ней славные и прославленные актеры — Хит Леджер и Джейк Джилленхаал — составляют парочку горячо влюбленных персонажей, разрывая сердца тем зрителям, кто не привык к столь ранимым ковбоям и фермерам. Между тем изломам любовных историй несть числа. Один из понятных фестивальных вариантов — как раз фильм Ана Ли о чувствительных простых парнях, страдающих под музыку кантри на фоне лирических пейзажей и ведомых режиссером к скорбному финалу.

Но что ж было делать жюри, если потерпел фиаско Пак Чан Вук, обласканный автор фильма Oldboy, после которого от корейского режиссера все ждали чего-нибудь возмутительного. Увы. История красавицы, осужденной на тринадцать лет за несовершенное убийство мальчика, не задалась. Первая часть трилогии — «Сочувствие господину Месть» — возбудила зрительское сочувствие сухим минимализмом, обдала жгучим холодом. Oldboy заразил — напротив — поэтикой крайностей, жанровой и актерской чрезмерностью. Путь от леденящего кино к огненной земле завершился сентиментальным «Сочувствием леди Месть», не вызвавшим в Венеции совсем никакого сочувствия. Незаслуженно оказавшись в тюрьме, героиня Пак Чан Вука становится образцовой — милосердной — заключенной, но все эти годы вынашивает месть своему бывшему учителю, который на самом деле был серийным убийцей малолеток. Выйдя из тюрьмы, леди Месть готовит настоящему преступнику страшную расплату. Она собирает родителей погибших детей (а по ходу дела находит и собственную дочку, некогда у нее, мнимой убийцы, отобранную) и предлагает принять участие в уничтожении мерзавца. Они совершают почти ритуальное убийство колющими и режущими предметами под хохот зала, а вся история превращается в пародию на жанр, которым еще совсем недавно Пак Чан Вук владел столь проницательно и замысловато.

В контексте конкурсной программы «Гарпастум» Германа-младшего смотрелся вполне достойно. Многие наблюдатели отмечали изобразительное тщание, умение расслышать-разглядеть историческую конкретность в повседневной жизни петербургского интеллигентского дома, литературного салона, рабочей окраины. В истории людей, ставших свидетелями, участниками, жертвами исторических потрясений, вынесенных за кадр, но поражающих героев (мечтающих о футбольной карьере, о любви, о славе, об уютном застолье среди ламп и мебели эпохи модерн) с сокрушительной последовательностью. Конечно, это культурный мейнстрим, мало кому в нашем климате сейчас доступный, но на последней Мостре он компромиссным не выглядел.

Самой большой досадой фестиваля — и не только для поклонников Китано — оказался его последний фильм «Такэсиз». При том, что это — из тех

неудач, которая все равно не бессмысленна, поскольку разрушает и наработанные приемы мастера, и его отчеканенный (иконический) образ. Китано все это — пришла пора, хотя об этом фильме он мечтал со времен «Сонатины», — порушил. И сделал для себя кино небывалое, невозможное. И сам сыграл в нем две роли. В одной показал себя «настоящего», Бита Такэси, телезвезду, утомленного славой, окруженного свитой помощников и воздыхателей. В другой явился персонажем по фамилии Китано, кассиром мини-маркета, неудачником, идущим на кастинг к идиотскому фильму, в котором надеется (понятно, что тщетно) сниматься. Отутюженные будни звезды, мало общего имеющие с реальностью Бита Такэси, и завиральные сны маргинала переплетены режиссером Китано изобретательно, в череде отстранений, но в натужном развинченном ритме. И все же желание рискнуть, то есть сыграть на чужом — и отчасти старомодном режиссерском — поле, не помешала (со вздохами, оговорками) оценить ненадоедливую артистичность Китано.

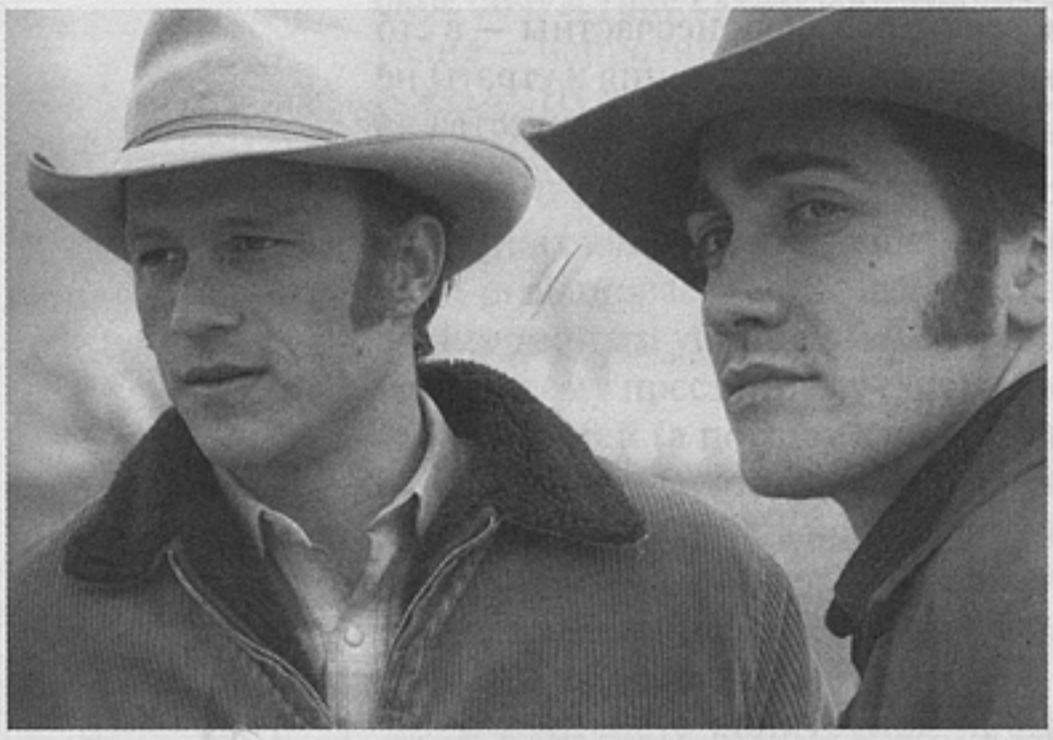
С давних пор, со съемок «Бартона Финка», мечтал о своем фильме и Джон Туртурро. Название «Любовь и сигареты» (Romance & Cigarettes) и первые сценки были написаны на «Ундервуде» голливудским сценаристом Финком, а теперь предъявлены режиссером Туртурро. Спродюсированный братьями Коэн, этот музыкальный фарс, в котором знаменитые артисты (Джеймс Гандольфини, Сьюзен Сэрандон, Стив Бушеми, Кристофер Уокен, Кейт Уинслет) беззастенчиво валяют дурака, утрируют повадки и ужимки своих простецких и запальчивых героев, распевающих хиты Тома Джонса, Брюса Спрингстина, Хампердинка etc., когда не хватает у них больше ни слов, ни сил объясняться, отдает «самопалом». Но в низовой культуре («вульгарной латыни») есть свои нехитрые прелести, как в плохом вкусе — азарт и отвага. Среди мастерских, точнее, мастеровитых, но охлажденных блюд венецианского конкурса опус Туртурро привиделся — хотя бы на время просмотра — съедобным.

Фестивали, как и выставки, бывают то лучше, то хуже. А Венеция неизменна. Если верить Теоретику, вещающему под музыку Прокофьева в фильме Прюма, то «Венеция — и в этом ее секрет — генератор, усилитель... Если вы счастливы, там вы будете счастливее в десять раз, если несчастны — в сто раз несчастнее». Похоже на правду, от которой зависят упования и утраты не только участников Мостры и Биеннале. Что же до актуального искусства на современных венецианских просторах, то оно на сей раз, видимо, притаилось в тонущей части Mondo Veneziano.

СТАС ТЫРКИН

Мужское-женское

Действие «Горбатой горы» начинается в 1963 году и охватывает два последующих десятилетия. И снят фильм как будто бы в те времена, в эстетике ретро, с обстоятельностью и натяжками, присущими кино 70—80-х. Двадцатипятилетние актеры в возрастных ролях на полном серьезе шевелят приклеенными усами, а еще более юные актрисы аккуратно поправляют прически-«башни», изображая умудренных опытом техасских матрон. Однако при всем своем вопиющем традиционализме снята «Горбатая гора» могла быть только сейчас. Хотя гомосексуальные любовные истории случались в независимом американском и европейском кино и в менее либеральные времена, когда их неизбежно ждала судьба специального продукта, доступного исключительно фестивальной и гей-аудитории. Однако по такому высокому постановочному классу, на таком размашистом голливудском уровне, для такой широкой публики, включающей, пожалуй, даже чувствительных домохозяек, картины, живописующие любовные отношения между мужчинами, еще не делались. В динамическом противоречии между консервативной формой и нетрадиционным содержанием, между эпическим размахом и интимной историей, между жанрами вестерна и мелодрамы и заключен главный интерес новой работы Ана Ли, самого разностороннего из азиатских режиссеров.



«Горбатая гора» ***(Brokeback Mountain)***
По новелле Энни Прулс
Режиссер **Ан Ли**
Авторы сценария **Лэрри Макмёртри, Дайана Оссана**
Оператор **Родриго Прието**
Художник **Джуди Беккер**
Композиторы **Дилан Тишенор, Густаво Сантаолалла**
В ролях: **Рэнди Куэйд, Хит Леджер, Джейк Джилленхаал, Мишель Уильямс, Энн Хэтуэй**
Focus Features, River Road Entertainment
Канада
2004

...Они сошлись на Горбатой горе, в живописных дебрях Вайоминга, подрядившись пасти овец для ранчера с кинематографической фамилией Агирре (Рэнди Куэйд). Батрак Эннис Дель Мар (Хит Леджер) и ковбой Джек Твист (Джейк Джилленхаал) принадлежат к разным психологическим типам. Эннис (что по-гречески значит «остров») — человек закрытый и немногословный,

зажатый в тиски детских травм, воспитания и традиций. Импульсивный Джек чуть проще относится к жизни, чуть легче доверяет своим эмоциям, любит потрепаться о выездке лошадей и — как можно предположить — знает толк в других ковбойских забавах.

Лето закончится, как и контракт с гомофобом Агирре (тот подсмотрит за парнями в бинокль и откажется его продлить), оба спустятся с Горбатой горы и вернутся к рутинной провинциальной жизни, где нельзя не подчиняться существующим социальным условностям, не работать, не жениться, не рожать детей. И лишь воспоминания о времени, проведенном в беспредельной свободе на божественном лоне природы, будут согревать их тусклую семейную жизнь вдали друг от друга. И еще — короткие и страстные встречи под предлогом рыбалки. Редкие, но на протяжении всей жизни.

Переживания молодой жены Энниса Альмы (Мишель Уильямс) легко понять: с рыбалки друзья никогда не привозят рыбу. В единственной гетеросексуальной сцене картины муж не без брезгливости переворачивает ее на живот. Дальше — больше: несчастная женщина становится свидетельницей жарких поцелуев Энниса с его «старинным другом» после четырехлетней разлуки. От лжи и несвободы страдают все. Однажды Джек решит выбраться из-под каблука жены Ларин (Энн Хэтуэй) и ее папаши, на которого он работает, и предложит Эннису послать подальше семью и детей и поселиться вместе на ранчо, унаследованном от отца. Эннис отвергнет это предложение: психика его сломана увиденной в детстве расправой за мужеложество. В негласные законы Запада, где «повезло» родиться героям-любовникам, входит обязанность всем мужчинам быть мужчинами, практически героями вестерна.

В первой, как полагается, почти бессловесной сцене картины они такими и предстают: немногословные, собранные, подтянутые молодые мужчины в джинсах и ковбойских шляпах искоса изучают друг друга. Но не как в вестернах Джона Форда или Серджо Леоне, а как современные геи в крузинг-баре.

Американские исследователи вестерна находят корни этого жанра не только в ковбойских родео и популярных зрелищах Дикого Запада, но и в дешевом чтиве, романтической новелле, сценической мелодраме позапрошлого века. А великой мелодраме, как известно, нужны великие препятствия. Героев «Горбатой горы» (в Америке картину уже окрестили гомосексуальным вариантом «Унесенных ветром») разделяют не исторические разломы, войны, смертельная болезнь или предательство, а уклад и мораль общества, традиционно отрицающего жизнь по правде. Зато приветствующего создание несчастливых эрзац-семей. Но если большая история иногда проявляет милосердие к своему пушечному мясу, войны заканчиваются, чума отступает, а предательство прощается, то бессердечие и консерватизм общественной морали пребудут вовеки. Поэтому «Горбатая гора», чей печальный пафос вроде бы вовсе неактуален во времена гей-парадов и однополых браков, еще очень долго будет скандализировать общественность даже в тех редких местах, где церковь и государство сторонятся официальной гомофобии. Западные американские штаты к ним, кстати сказать, не принадлежат.

С другой стороны, как замечает в пресс-релизе исполнитель одной из главных ролей Хит Леджер, «в любовных историях между парнями и девушками нет больше загадки». «Горбатая гора», полагает двадцатишестилетний актер, являет собой любовную историю нового поколения. И верно: мелодраматизм картины не делает различий на мужское и женское, с легкостью находя и то и другое в невзрослеющих (несмотря на возрастной грим), навсегда мальчишеских обликах несостоявшихся героев вестерна. Они нисколько не напоминают андрогинов-монстров, главных героев модного кино начала 90-х, о которых замечательно писал тогда же Михаил Трофименков. Те были фигурами полумифическими, эфемерными, рожденными болезненным воображением их авторов, хотя, конечно, за ними стояла необратимо менявшаяся человеческая реальность. Герои «Горбатой горы» — не эстетски истонченные перверты типа мальчика Бананана или персонажей Линча и Кронен-

берга, а крепкие, ладные и румяные ковбои, у которых все в полном порядке если не с душевным, то с телесным здоровьем.

Нездорово, конечно же, общество, регламентирующее их отношения и превращающее бравых парней из страны Марльборо в моральных калек, которым вне Горбатой горы удел один — тихо гнить, принося печаль своим близким, и лениво искать смерти.

Замечательно — и в этом достижение Ана Ли, — что зрителям, в том числе пресловутым домохозяйкам, преданным хранительницам убийственной для всех видов меньшинств морали, с какого-то момента становится решительно не важным то обстоятельство, что оба влюбленных носят штаны (притом ковбойские, подчеркивающие мужскую сущность). Как не важно зрителям «Догвиля» или «Мандерлая», что интерьеры в этих фильмах нарисованы на полу мелом, а не предъявлены в натуральном виде. Подавленный, не навзрыд, но внятный в своей универсальности мелодраматизм сюжета о нереализованной мужской любви неожиданно открыл публике неведомые ей доселе горизонты человечности. При этом режиссер деликатно умудрился избежать и примитивной политкорректности, и обвинительного пафоса, и упоения собственной смелостью — вполне простительного в пору очередного сгущения консерватизма, принесенного все тем же несвежим техасским ветерком.

«Нельзя ни пропустить, ни забыть, — пишет о картине либеральный рок-журнал Rolling Stone. — Этот фильм словно выстрел в сердце». По мнению большинства аккредитованных в Венеции российских критиков, в который раз гордо разошедшихся в суждениях с мировой кинообщественностью, выстрел был явно холостым. Неизбежные «оскаровские» номинации, надо полагать, их в этом нисколько не разубедят. «Скучно», «длинно», «картинно красиво», «сентиментально» и «старомодно». Претензии к «Горбатой горе» решительно похожи на те, что инкриминировались «Титанику» — другой мелодраме о короткой, нереализованной и потому вечной любви. В Интернете на нескольких сайтах фанаты усердно сличают постеры к обеим картинам — и вправду зеркально похожие. А историю любви на Горбатой горе американские критики называют самой «натуральной» (в смысле — убедительной) со времен блокбастера Джеймса Кэмерона.

Вот как описывает физическую сторону отношений главных героев писательница Энни Прулс, автор новеллы, по которой поставлена «Горбатая гора» (когда-то она подарила литературную основу «Корабельным новостям» Лассе Халльстрёма): «Они никогда не говорили о сексе, просто предоставляли ему возможность случаться — сначала в палатке и лишь по ночам, потом при полном дневном свете с глядящим сверху на них солнцем и при вечернем мерцании костра — быстро, грубо, со смехом и хрипами. Без звуков не обходились, но слов избегали всегда. Разве что однажды Эннис сказал: «Я не голубой», и Джек вставил: «Я тоже».

Возможно, главный парадокс и удача «Горбатой горы» — в зримом, очень труднодостижимом противопоставлении клаустрофобской скорлупы, в которой мается невысказанная — даже самой себе — человеческая душа, и безграничности необозримых североамериканских просторов, на которых вольно резвится ее ковбойская оболочка. Именно нежелание героев — Энниса прежде всего — признать собственную сущность является причиной постигшей их драмы.

В «Горбатой горе» Ан Ли не сделал радикальных открытий, но переосмыслил традиции и стереотипы жанра, которому столько же лет, сколько и Голливуду, и которому еще со времен немого кино регулярно предрекается скорая, а то и неминуемая гибель. Но именно благодаря режиссеру хрестоматийный образ двух ковбоев, сходящихся в поединке с пистолетами наперевес (фрейдистски точная метафора гомосексуального акта), возможно, сменится в сознании кого-то из зрителей на образ мужчин, сцепившихся в любовной схватке (где тоже не обходится без насилия).

Безоблачную дружбу персонажей типа Буча Кэссиди и Санденса Ки-

да и вправду давно пора было скомпрометировать. Впрочем, гомоэротическая сущность вестерна, мужской мир которого всегда прекрасно обходился без женских капризов, слез и соплей, обыгрывалась не раз — от порнографических рисунков Tom of Finland до сакраментального вопроса: «А не педик ли Джон Уэйн?», прозвучавшего в «Полуночном ковбое» Джона Шлезингера.

Вопрос, конечно, вовсе не в сексуальной ориентации самого знаменитого героя ковбойских фильмов. Стопроцентно американское ноу-хау, жанр вестерна занимался и занимается совсем другим, куда более важным вопросом, задавая его из картины в картину. Сформулировать его можно приблизительно так: в состоянии ли жители США стать социальными животными, сохранив при этом личные свободы, дарованные пространством, которое они некогда отвоевали? Этот вопрос новой нации на дикой земле человек других, несравненно более древних культурных традиций повернул сейчас в обратную сторону: способно ли общество вернуть человеку свободу и счастье, возможные лишь на Горбатой горе?

ЕЛЕНА СТИШОВА

Парадокс избыточного знания

Если искусство чему-то и учит... то именно частности человеческого существования.
И. Бродский

Перечитав кипу критики еще до просмотра «Гарпастума», я, кажется, смутно уловила, про что фильм, и побежала в кино, снедаемая жаждой проверить, на правильном ли я пути в своих туманных догадках — вопреки сложившемуся представлению о фильме Германа-младшего. Большинство коллег были едины во мнении, что фильм изысканно красив, что сын — Герман-младший — списывает у отца — Германа-старшего — и достигает в списывании каллиграфических высот, что в общем и целом «Гарпастум» — невнятное, пусть и стилистически виртуозное произведение.

В основном писали о том, чего в фильме нет и что должно было бы быть, раз действие происходит во время первой мировой войны, совпадая с ее сакраментальной завязкой —

«Гарпастум» *(Garpastum)*
Авторы сценария **Олег Антонов, Александр Вайнштейн**
при участии **Алексея Германа-младшего**
Режиссер **Алексей Герман-младший**
Оператор **Олег Лукичев**
Художники **Георгий Кропачев, Сергей Ракутов**
Композитор **Игорь Вдовин**
В ролях: **Чулпан Хаматова, Евгений Пронин, Данила Козловский, Дмитрий Владимиров, Гоша Куценко**
«V.K.-Компания»
Россия
2005

убийством эрцгерцога Франца Фердинанда. Однако режиссер, заинтриговав общим планом, где мы застанем молодого мужчину по имени Гаврило (легко догадаться, что он и есть Гаврило Принцип, тот самый) как раз в те минуты, когда он садится в коляску, чтобы ехать в Сараево и выполнить свою историческую миссию, резко оборвет завязку. Выстрел не прозвучит — он отзовется в другом, следующем эпизоде, в другой стране — в России, в житейском разговоре проходных персонажей: «Говорят, в каком-то Сараево убили то ли принца, то ли герцога. Теперь все подорожает...» Режиссер не идет на поводу зрительских ожиданий и «предлагаемых обстоятельств». Он сворачивает на обочину столбовой дороги наперекор хоть бы тогдашним газетным инвективам, неспроста озвученным анонимным персонажем, вслух зачитывающим журналистский комментарий на злобу дня: мол, ход событий «...положительно заставляет забыть все мелочи нашей жизни и ждать приближающейся войны». И впрямь Германия вскоре объявит войну России. О чем мы узнаем из реплики случайной прохожей, уходящей в глубь кадра спиной к камере. На вопрос: «Что случилось-то?» тетенька ответит досадливо: «Да война началась. Всех на фронт вызвали, а мне еще маленького барина найти надо. Ноги промочила...»

Героев «Гарпастума» — братьев Андрея и Николая — и их приятелей на фронт пока не вызвали, и жизнь их ничуть не изменила своего довоенного течения. Они по-прежнему предаются «мелочам», несопоставимым — согласно нашей ментальности и привычной рецепции — с таким событием, как разразившаяся война. Да еще мировая. Братья — фанаты футбола, страстные игроки, их хлебом не корми — дай только в мяч постучать, пофинтовать где придется — прямо на улице, огибая прохожих, или на пустыре — там они мечтают построить стадион. Да! Была еще любовь, а как же, не без этого — братья молодые и красивые, в самой поре. Вот только попавшая под руку — и вроде бы, кстати, пандан — самойловская строчка: «Война гуляет по России, а мы такие молодые» — не про них. Не про то время. И про другое мироощущение, которому еще только предстоит родиться. Андрею с Николаем неведомо, что они угадали в самое начало цепи роковых следствий, приведших — сквозь мрак тоталитарной эпохи и две мировые войны — в день сегодняшний, в начало XXI века. Маятник, с сокрушительной силой качнувшись влево, наконец-то качнулся вправо. Столетие без малого понадобилось, чтобы раскачавшийся пять поколений назад маятник исчерпал инерцию движения и поменял вектор. Обладая наглядным историческим опытом — век XX как на ладони, — можно смело помыслить, что понадобится та же сотня лет, чтобы маятник пришел в исходное положение, то есть в положение покоя. Ибо, согласно закону механики, сила действия равна силе противодействия.

Эта сила — крепнущая воля думать, делать и поступать «не так», как принято, пунктиром пробивает новейшее время, ставит в тупик, озадачивает, раздражает. Мне нужна была встреча с «Гарпастумом», чтобы столкнуться, наконец, с концептуальным высказыванием, снявшим многие мои недоумения и «непонятки», связанные с молодым поколением нашей кинорежиссуры.

«Какое бы ты кино ни делал, каждый раз *шаг должен быть в совершенно другую сторону*» (курсив мой. — *Е.С.*), — сформулировал в одном из интервью постановщик «Гарпастума». Чем не манифест художника, твердо знающего, что он пойдет путем иным, *в другую сторону?* От какой печки он танцует, гадать не надо. И не стоит зацикливаться на том, что молодой Герман вроде бы бросает вызов кинематографу, который был до него. А хоть бы и так! (Я-то убеждена, что не так, напротив, он наследует великому авторскому кино, а вызовы — совсем другого ряда.) Молодой художник без амбиций — это нонсенс. К тому же Герман-младший в своих уже многочисленных интервью наговорил столько, что «Гарпастум» можно отрецензировать его же словами. Типа: «...Это фильм по-своему личный. Он о счастье молодости, о смене поколений и — главное — о смене эпох. Была одна Россия — стала другая». «...Младшее (поколение. — *Е.С.*) занималось своими делами, не обращая внимания на колоссальный слом исторического процесса» (Цит. по газете «Ника», 2005, № 29).

В фонограмме фильма щедро рассыпаны «тематические» реплики-под-

сказки, цепляющие своей дидактичностью. Это мешает окунуться в неизвестность и раствориться в картине.

Авторский прием введения контекста войны и массовых настроений раздражает рационализмом, плохо совместимым с магией изображения. Оператор Олег Лукичев, как говорится, достает до самых печенок. Операторский перфекционизм ошеломляет и поначалу может показаться самоценным. Со второго захода понимаешь, как мощно он участвует в формировании смыслов. Жемчужный тон монохромной картинки, серое небо, влажный туман, блеклая листва, зябкость пространства и чернота бугристого пустыря, где герои гоняют в футбол, случайные прохожие, грязные, пахнущие трущобой улочки неузнаваемой питерской окраины, затененные тесноватые интерьеры, реплики невпопад — ассоциативный монтаж кадров и планов уводит «по ту сторону повествования» (М.Ямпольский), помещая нас, зрителей, в пространство, где резонируют история и современность. Обе реальности вступают в диалог, глядятся одна в другую. Рождается третья реальность — реальность артефакта, который не разгадать и не исчерпать скрупулезным описанием изысканной артхаусной постройки со всеми ее атрибутами: ритуалами футбольных матчей, реминисценциями на темы Серебряного века с участием культовых персонажей, кровавыми разборками местных блатарей, сексуальным наваждением Андрея, влюбленного в хозяйку салона Аницу... И все это окутано прозрачным шлейфом элегической печали, щемящим предчувствием известного нам нерадостного финала. Окаянные дни грядут...

Режиссер не жалует метафору, однако поэтика картины последовательно выстроена как показ части целого (в литературоведении такой троп называется «синекдоха»). И нарратив сложен по тому же принципу: фрагментарность, без переходов и закруглений, кантилены и близко нет, фабула оставлена без всякой заботы о том, чтобы зрителю было разжевано: кто, куда и зачем. Рассказчик не расставляет ударений, в потоке повествования никак не акцентируются даже такие грандиозные фабульные подробности, как родственные связи Аницы с убийцей Фердинанда — через близких ему людей, через ее, Аницы, родную сестру, оказавшуюся с маленьким сыном в военном Петрограде и случайно попавшую под бандитский нож. Зримое повествование выполняет минимальные функции пунктирного обозначения каких-то действий главных персонажей. Рассказ ведется окольными путями и неочевидными способами — главным образом дискурсивно. Ставка сделана на избыточное знание современников о том времени — о 1914—1918 годах прошлого века, о нашем близком прошлом. Дискурсивное поле «Гарпастума» насыщено культурными смыслами, на которых базируется букет русских мифологий. «Гарпастум» сдвигает их с точки автоматического восприятия. Сын наследует отцу прежде всего в склонности — теперь уже фамильной — *демифологизировать* затверженные и оттого окаменевшие понятия. Среди оравы парней, с кем наши герои играют в футбол, легко представить себе прототипов классической «Трилогии о Максиме» — эпопеи, которая стала для поколений иконическим изображением предреволюционной питерской окраины. Но взгляд авторов «Гарпастума» устремлен в *другую сторону* — на молодых людей, захваченных футбольными, а не бунтарскими страстями (тут, кстати, стоит напомнить рабочее название фильма А.Германа-младшего — «Страсть».)

Андрей и Николай унаследовали страсть к футболу от покойного отца, разорившегося на этом своем мороке и погубленного им. Юноши, медики по образованию, мечтают стать классными футболистами и построить стадион, откупив пустырь, где им дозволено гонять мяч. Увлеченные своим делом, идеей строительства стадиона и выхода на международную футбольную арену, они *внутренне* — по крайней мере, до того часа, когда Николая мобилизуют, — не замечают, что началась война. Вернувшись живым и здоровым, Николай признается брату: «У меня в жизни нет никаких увлечений, кроме футбола».

Александр Блок, завсегдатай светского салона Аницы, возлюбленной Андрея, уже накликал «неслыханные перемены, невиданные мятежи». Октябрьская революция произошла, не сегодня-завтра грянет другая война —

гражданская, а братья еще не поняли, что независимо от их воли они вовлечены в мир тотальных непредсказуемых потрясений. Пока еще они продолжают жить частной жизнью, ее «мелочами», единственно важными для них.

Наделив своих героев «высокой болезнью» по имени «garpastum», автор зашифровал подсознательную, но стержневую, на мой взгляд, идею фильма, напрямую связанную со сферой сверхценностей, где формируется надсознание личности и общества. Ценности частной жизни («мелочи») — это свободный выбор личности, ставящей увлеченность футболом выше велений патриотизма, точнее, уравнивающей в правах тот и другой выбор. Так я прочитала послание «Гарпастума», прозвучавшее для меня звуком лопнувшей струны. Как не заметить, не вздрогнуть оттого, что мир Германа-младшего полярен миру, обозначенному в фильме Германа-старшего «Мой друг Иван Лапшин» афоризмом в закадровом тексте: «Все вместе, *всё* вместе». Формула советского коллективизма, к которой очень быстро и в основном добровольно пришла постоктябрьская Россия, и это исторический факт, в «Гарпастуме» дискурсивно отвергается как интенция, враждебная личности, автономности и самодостаточности ее внутреннего мира.

Стоило только прийти к такому выводу, как Герман-младший объективно оказался в оппозиции к советскому кино, к целому корпусу фильмов, где частная жизнь и право личности на собственный выбор третировались как мещанство и были если не под запретом, то под подозрением. Кино послушно отражало идеологические императивы, аранжируя их с соответствующим пафосом и — нередко — на блистательном художественном уровне. Шедевр Козинцева и Трауберга «Одна» (1931), едва ли не самый загадочный опус великого кинематографа 30-х годов, из глубины времени окликает «Гарпастум» как теза, нежданно-негаданно дождавшаяся своей антитезы в начале следующего столетия. «Одна» — оптимистическая трагедия одной женской жизни с открытым намерением дать зрителю урок, как жить, к какой стремиться цели. С особой тщательностью прописана завязка: героиня заканчивает педтехникум и собирается замуж, предвкушая радости семейной жизни. Предсвадебные хлопоты, не оставляющие сомнений, что героиня с наслаждением будет вить гнездо, обрывает неожиданный удар судьбы: ленинградка получает распределение в алтайскую деревню. Но есть шанс отказаться, сославшись на объективные обстоятельства, и она идет в Наркомпрос, чтобы оформить нужные бумаги. Тут, в казенном доме, буквально за двадцать минут реального времени происходит «перековка» дипломированной учительницы. Ей голос был — суровый глас Власти в облике столоначальницы. Невеста переживает инициацию, отказывается от «мещанского счастья» и уходит навстречу Большой жизни, где ее ждут испытания: нищенское житье, происки местных кулаков, неравная борьба за советскую законность, холода и обморожение. Зато вся страна приходит на помощь: родина присылает за героиней санитарный самолет.

Сюжет прочитывается как апология идеологических стратегий, штампующих «колесики и винтики» из человеческого материала. С тем же успехом — с точностью до наоборот — и как разоблачение антигуманистических технологий советской власти, сравнимых разве что с дьявольским прельщением. Хотя нет никаких оснований утверждать, что амбивалентность была заложена в авторский замысел. Скорей всего, опять же работает парадокс избыточного знания, перекодирующий процесс рецепции фильма Козинцева и Трауберга. Я впервые посмотрела его, когда советская власть еще стояла, но с Олимпа уже сошла.

Молодой Герман — не единственный кинематографист, представляющий новую парадигму отечественного кино, альтернативную онтологическим установкам советского кинематографа, чьей истинной героиней была Софья Власьевна в разных ее ипостасях и обличьях. Нас учили и научили, что «в жизни всегда есть место подвигу». Сегодня мы доросли до того, чтобы уразуметь простое: в жизни всегда есть место жизни. Эта всé еще спорная для многих мысль была высказана в документальном проекте Владимира Дмитриева. Первой ласточкой стали «Цветы для оккупантов», где тема коллаборационизма, заклейменного всем миром как предательство родины и позор до восьмого коле-

на, была проблематизирована и открывала возможности для дискуссии. Позже появился полный метр Ивана Твердовского — опять же по сценарию Дмитриева — «Большие каникулы 30-х» — про маленькие радости рядовых людей в эпоху Большого террора. С моей точки зрения, это прорыв. Выдавить тоталитарное мышление, его навыки, привычки, его оптику — примерно той же сложности и бесконечности процесс, что выдавливание из себя раба. Не в нашей воле рационализировать собственное подсознание и бороться с ним. «Замерить» его мы можем разве что постфактум — в те редкие моменты, когда в глубинах одной отдельно взятой личности происходит переоценка ценностей.

Отношения молодого Германа с «папиным» кино довлеют сфере подсознательного в большей степени, чем осознанного. Конечно же, эти отношения много сложнее, чем прямое и простодушное использование открытий Германа-старшего. Автор «Хрусталева», выпустивший (вместе со Светланой Кармалитой) не одну мастерскую, слава богу, не породил эпигонов. Может, кто-то и пытался, но никому не удалось подделать почерк мастера. Никакой загадки: поэтика Германа — не сумма приемов, форма — следствие отношений с миром и с самим собой, маркированная личностью художника.

Герман-сын учится у отца, что естественно, и всерьез изучает его фильмы, что похвально. И впрямь при въедливом текстологическом изучении мы отыщем у дебютанта мизансцену, или освещение кадра, или аллитерации в фонограмме, или фактуры, напоминающие отцовские. Это нормально. Если бы отцовское кино никак не действовало на сына — лично меня это бы озадачило. Для начинающего режиссера, несомненно даровитого и самостоятельного, наверное, важно вытеснить отцовское. Следы этой внутренней работы заметны прежде всего в полемике сына с отцом. Полемика слишком серьезна, чтобы посчитать ее случайностью. Она еще и отыгрывается — не без озорства — в одной из последних сцен «Гарпастума». Помните разговор братьев о том, что в их квартале остался единственный трамвай, а раньше, до войны, их было много? В финале «Лапшина» ровно наоборот: в 30-е, сообщают нам, был всего один трамвайный маршрут, а сейчас их уже несколько, считай, жить стало лучше...

Пустырь, который так и не купили братья, обманутые бандитами, где снят финальный план, рифмуется, хоть убей, с пустырем из «Лапшина», со знаменитым эпизодом захвата бандитского логова, схороненного на этой ничейной неродящей земле. Начальник опергруппы верхом на мотоцикле произносит там свою программную реплику: «Ничего! Вырастим сад и в том саду еще погуляем». Одним словом, в «Гарпастуме» резонирует кино Германа-старшего, обогащая фильм обертонами, гиперцитатами и неявно участвуя в формировании авторского концепта. При этом интонация молодого Германа совершенно самостоятельна, и если уж доискиваться, на кого похож он и на что похож его фильм, нужно просто вспомнить родное авторское кино в его лучших образцах. Кино интровертное, самоуглубленное, бегущее стереотипов, не боящееся темных мест, продутое космическими сквозняками Большого времени. Кино, от которого мы так быстро отвыкли, разучились считывать его неочевидные смыслы по ту сторону фильма.

Когда в 62-м в космос летали Николаев и Попович, космические полеты еще декорировались как всенародное торжество. Все СМИ были забиты материалами о триумфаторах, и каждая подробность была в цене. Мне как корреспонденту ТАСС выпало отправиться в Чкаловскую, где жили с семьями члены отряда космонавтов. Марину Попович с дочкой я застала в горячке ремонта: вместо досок настилали паркет, пола не было вообще, газовая плита была отключена, даже чайник не вскипятить. Зато лучшей мизансцены для задушевного разговора не придумать. Провожая меня к машине, Марина показала мне окна квартиры Николаева. Оба окна изнутри были аккуратно заклеены газетами. Перепад масштабов — от микро до макро — до сих пор подкармливает то мое впечатление. Про триумфальную встречу во Внукове и проезд в открытых лимузинах в Кремль — не помню ничего. А «мелочи» не забыть никогда.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Корректируя Бертолуччи

«Обыкновенные любовники»
(Les amants réguliers)
Авторы сценария **Филипп Гаррель, Арлетт Лангманн**
Режиссер **Филипп Гаррель**
Оператор **Уильям Любчански**
Художники **Никос Мелетопулос, Матье Меню**
Композитор **Жан-Клод Ваннье**
В ролях: **Луис Гаррель, Клотильда Эсм, Жюльен Люка и другие**
Maïa Films, arte France Cinéma, MEDIA Programme of the European Union
Франция
2005

В оригинале фильм Филиппа Гарреля называется Les amants réguliers. Слово «регулярные», хотя по-русски оно превращается в «обыкновенные», ему очень подходит. Потому что речь идет не о любви в чистом виде, а о любви на фоне войны. И сама любовь тоже своего рода форма военных действий, в которой сталкиваются регулярная армия классических чувств и разрушительные партизанские действия революционного интеллекта.

Это война, она же революция 1968 года, о которой сегодня во Франции вспоминают особенно часто в связи с недавним социальным взрывом. А за несколько лет до этого эпоху молодежного бунта воскресил Бернардо Бертолуччи в «Мечтателях». Именно он привел на съемочную площадку Луиса — сына своего друга Филиппа Гарреля — и сделал из него восходящую звезду. Из трех юных участников фильма Луис единственный, кто не только внешне подходил к образу, но знал про 68-й из семейных преданий. В легендарном мае Гаррель-старший строил баррикады в парижском Латинском квартале, а Бертолуччи участвовал в стычках в римском Кампо деи Фьори. В это же время он снимал фильм «Партнер» с актером Пьером Клементи, который каждые выходные возвращался к себе домой в Париж, а потом привозил в Рим свежие новости.

«Мечтатели» — фильм-сон о веке золотом. Альтер эго Бертолуччи — американец Мэтью — приезжает в Париж изучать киноискусство и оказывается втянут в вихрь молодежной революции. Но реально он так и не доходит до баррикад, оседая в большой квартире своих новых парижских знакомых, брата и сестры. Революция начинается как триумф синефилии (борьба за Синематеку

Анри Ланглуа), потом стремительно переносится в постель, и только в последних кадрах затворники опять выходят в реальный город, потрясенный майскими событиями.

Сквозь успех «Мечтателей», снисходительно позитивно принятых молодежью, пробились голоса тех, кто остался разочарован фильмом. Среди них — Филипп Гаррель. На венецианской премьере он публично обвинил Бертолуччи в ревизионизме. И, возможно, был бы еще более резок, если бы не благодарность за звездную карьеру сына. В 2001 году Гаррель привез в Венецию фильм «Невинный дикарь». А Бертолуччи там же показывал «Мечтателей», которые сначала назывались «Невинные», но из-за фильма друга-соперника режиссеру пришлось изменить название. В свою очередь Гаррель хотел снимать в своей картине Луиса, но тот был занят у Бертолуччи. Пришло время, и Гаррель решил представить свою версию парижской революции и пригласить сына на главную роль. Фильм был снят за 39 дней и стоил в десять раз меньше, чем «Мечтатели», которые словно преследовали Гарреля: когда он снимал сцену с настоящими полицейскими, выяснилось, что один из них уже участвовал в массовке у Бертолуччи.

«Обыкновенные любовники» в трудной борьбе завоевали почетный второй приз Венецианского фестиваля плюс приз за операторскую работу Уильяма Любчански, который покорил профессионалов гипнотическим черно-белым романтизмом изображения (одним из явных соперников здесь был «Гарпастум» Алексея Германа-младшего). Это прямая полемика с Бертолуччи, который соблазняет чувственной цветовой гаммой, и недаром Луиса Гарреля после роли в «Мечтателях» назвали «мальчиком Караваджо». Полемика явно заметна и в сюжете, который тоже разыгрывается на площадке большой квартиры, оставленной родителями и оккупированной группой молодых героев. Но если «мечтатели» в основном занимаются сексом и выморочными психологическими экспериментами, то в «Постоянных любовниках» находится место и стычкам с полицией, и действительно роковым чувствам, и юношескому надлому, и играм со смертью. По выражению рецензента из газеты Village Voice, «Обыкновенные любовники» — это тот фильм, которым должны были бы стать «Мечтатели». (Забавно, что другой рецензент уподобляет картину Бертолуччи высококачественной парфюмерной рекламе, признаваясь в итоге, что его она больше устраивает, чем трехчасовой черно-белый образец режиссерского нарциссизма Гарреля.)

В центре фильма, как и обещано, история «любовников» — Франсуа (Луис Гаррель) и его подружки Лили (Клотильда Эсм). Место кинематографа в их любовной игре занимает поэзия: Франсуа бредит не фильмами, а стихами. Однако синефилия остается внутренней темой фильма, посвященного «новой волне» и ее наиболее радикальному последователю Жану Эсташу, автору постреволюционной «Мамы и шлюхи».

Есть в «Обыкновенных любовниках» и переклички с суровой монументальной эстетикой раннего Миклоша Янчо. Картина структурно делится на три части. Зачином становится долгая и статичная, мучительно галлюциногенная сцена «Ночь баррикад», герои которой обходятся почти без диалогов и уподоблены мифологическим ликам Байрона, Робеспьера, Сержа Генсбура или фигурам полотен Делакруа. Центральная часть описывает развитие романа «любовников», окружающую их среду «революционеров», бурные «Ночи опиума и гашиша» и отношения Франсуа с властью: парень уличен не только в том, что участвовал в беспорядках, но и в том, что косит от армии, а это чревато судом. В этой части много разговоров: о маоизме, о фильме Бертолуччи «Перед революцией» и о том, можно ли завоевать счастье для рабочих без участия самих рабочих. Один из героев — подсевший на опиум Антуан — признается, что на судьбы революции ему наплевать, поскольку он сам богат. Вторая часть переходит в третью — о послевкусии революции. Герои баррикад разбредаются кто куда. Лили уезжает в Америку с новым богатым другом — кажется, делать карьеру галерейщицы. Франсуа осознает, что и революция, и любовь, и, в сущности, молодость кончились, а осталось, может быть,

одно искусство. По сравнению с инфантильными «мечтателями», которые прожили май, как сон, «любовники» выносят из него реальный опыт взросления. Это может даже разочаровать тех, кто признал в героях мифологические «иконы» бунтарей, декадентов и проклятых поэтов, которые никогда не стареют, уходя в вечность молодыми. Но Гаррель апеллирует и к другой — классицистской — традиции. Как в трагедиях Расина, здесь налицо конфликт между долгом и чувством, между историей и личностью. В итоге внутренней борьбы художественных программ фильм, начинающийся выспренне и пафосно, почти маньеристски, кончается на удивление реалистически, почти в духе психологического романа воспитания.

Луис Гаррель играет с той же юношеской спонтанностью, но за эффектной внешностью открывается драматизм. Его герой уже не рисуется, как в «Мечтателях», а по-настоящему страдает, когда его подружка в духе времени (и с согласия Франсуа) спит с другим мужчиной. Стать настоящим артистом, а не просто натурщиком сыну помог отец. Он привел в помощь к нему еще одного члена семьи: в роли деда Франсуа снялся Морис Гаррель. Все трое — дед, отец и сын, — если сделать скидку на возрастную разницу, похожи друг на друга как капли воды.

Восьмидесятилетний Морис Гаррель, ученик Шарля Дюллена, опытный театральный актер, снимается вот уже полвека. Его амплуа — люди с беспокойным взглядом, персонажи, отличающиеся скрытностью и двойным подтекстом. Вторую молодость он пережил недавно в фильмах Патриса Шеро и своего сына. В «Обыкновенных любовниках» он воплощает благородную уходящую натуру — лицо в морщинах и старческих пятнах, которое, несмотря на разрушительную работу возраста, остается прекрасным.

Сам Филипп Гаррель давно не снимается, но он тоже киногеничен: огромная копна седых волос, романтический профиль, воспаленные глаза, ожившее лицо со старого портрета — нынче таких лиц не делают. И — в знак опровержения этой консервативной мысли — новый кумир молодежи Луис Гаррель, юноша бледный с взором горящим, человек уже совсем другого времени, но меченый наследственной метой. Такой же горбатый нос, такие же глубокие глаза. Могучие семейные гены.

Филипп Гаррель снял свой первый фильм в шестнадцать лет, в двадцать приобрел репутацию «вундеркинда «новой волны» и «младшего брата Годара». Он довольно рано оставил революционную сцену ради чистого кинематографа и частной жизни. Его изысканную кинематографическую манеру с удлиненными насыщенными планами, словно бы отвлекающими внимание от главного, не спутаешь ни с какой другой. Его фильмы производят впечатление ложных детективов, в которых загадкой становится не сюжет, а стиль. Таков, например, сравнительно недавний «Ветер в ночи», где двое героев — молодой и старый — быстро забывают о своем соперничестве из-за женщины (даже если ее играет Катрин Денёв) и уходят в идеологический спор об уроках 68-го года.

Гаррель прослыл «оккультным гением» андерграунда — особенно после того как снял несколько фильмов со своей тогдашней подругой — певицей и фотомоделью Нико, музой Энди Уорхола и героиней «Сладкой жизни» Феллини, погибшей в дорожной катастрофе на Ибице, где они с Гаррелем прожили десять лет. В «Обыкновенных любовниках» сцены «опиумных ночей», озвученные мелодиями Нико и The Kinks, настолько тактильны, что почти физически передают ритмы и ощущения конца 60-х годов. Это еще одна альтернатива использованному Бертолуччи старомодному и формальному стилю ретро, уподобляющему экран антикварной лавке. Гаррель легко обходится без исторического хлама, ничуть не боясь упреков в том, что костюмы его героев выглядят купленными сегодня в соседнем магазине.

Вест

В прежние века все было интересно: в каждом доме жил домовой, в каждой церкви — Бог.

Из фильма «Сталкер»

Эта картина вполне могла бы начинаться вступительным титром из давних «Приключений барона Мюнхгаузена» того же Терри Гиллиама: «Конец XVIII века. Эпоха разума. Среда». Мальчик, посланный раздобыть денег на лекарство сестренке, возвращается обманутый прохиндеем, всучившим ему «волшебные бобы». Младший брат потом будет всю жизнь подкалывать его этими бобами. Эпоха разума продолжается, и вот спустя лет пятнадцать два рыцаря в фальшивых серебряных доспехах изгоняют какую-то черную колдунью из деревни. В захламленном сарае травестийная ведьма, похожая на Георгия Милляра в роли Бабы Яги, раскачивается на веревке, шипит, щерит гнилые зубы и делает вид, что превращается, как брюки в шорты, в горстку праха от прямого попадания серебряной стрелы, наполненной слезами невинного младенца. Стрела фальшивая. Как и чудо. Вообще все серебро в «Братьях Гримм» сделано из фольги от шоколадок — привет Тиму Бёртону и его «Шоколадной фабрике». А от леса с коварными плотоядными дубами-колдунами привет его же «Сонной лощине». Но это тоже фальшивые приветы. Ужасно все-таки, что Тим Бёртон благодаря поверхностному совпадению некоторых приемов сюжетосложения, неизбежному сходству спецэффектов, нормальной для современного художника иронии и еще более нормальному желанию работать с Джонни Деппом невольно превратился в злого гения Терри Гиллиама — их начали путать. Причем это повредило только медленно

«Братья Гримм» ***(The Brothers Grimm)***

Автор сценария **Эрен Крюгер**

Режиссер **Терри Гиллиам**

Операторы **Ньютон Томас Сигел, Никола Пекорини**

Художники **Гай Дайас**

Композитор **Дарио Марианелли**

В ролях: **Мэтт Деймон, Хит Леджер, Джонатан Прайс, Питер Стормаре, Лена Хиди, Моника Беллуччи, Джулиан Блич, Лора Гринвуд**

Mosaic Media Group

Dimension Films

Summit Eufertainment

MGM

США

2005

работающему и куда менее известному зрителям Гиллиаму, который, будучи совершенно невоспитуемым растяпой, визионером с болезненно воспаленным воображением и в каком-то самом прекрасном смысле городским сумасшедшим, стал тенью великолепно просчитывающего все свои ходы удачливого прагматика-визионера, который гениально, слов нет, но все же только играет в безумие. Можно ли представить, что Бёртон покупает целую рекламную полосу в Variety, чтобы самым крупным шрифтом спросить босса студии, когда же тот выпустит его картину? Нет, конечно. Но именно так поступил в 1985 году Гиллиам, измотанный придирками студии Universal к его «Бразилии».

Придирки к своим «Братьям Гримм», этой лебединой песне независимой компании Miramax, поглощенной гигантом Walt Disney, он тоже не забудет никогда. Прославившиеся своим агрессивным продюсерским вмешательством в авторские замыслы Харви Руки-Ножницы и его брат Боб с самого начала не внушали доверия Гиллиаму. Но у него не было выхода: фантазийный сценарий про братьев Гримм предложила ему компания MGM, но буквально накануне съемок вдруг отказалась финансировать проект, ничего не объяснив. Режиссер был в бешенстве, а если учесть, как обошлась с ним судьба, он, потеряв почти все надежды снять «Человека, который убил Дон Кихота», просто пришел в безысходное отчаяние. Великие и ужасные братья Вайнстайн фактически спасли «Братьев Гримм» для человечества. Но за это потребовали дань продюсерскому кино. После того как Джонни Депп и Робин Уильямс отпали из-за расписания, как Николь Кидман и Энтони Хопкинс (ах, как бы хотелось увидеть доктора Лектера в роли оборотня!), Гиллиаму вдобавок ко всему было запрещено приклеить восхитительно здоровенный носище навязанному ему Мэтту Деймону. Братья Вайнстайн, отдавшие «Братьям Гримм» 80 миллионов долларов, не хотели платить гонорар звезде, которую невозможно будет узнать. Потом более чем сказочный Горан Брегович был заменен на Дарио Марианелли (но это, может быть, и неплохо, потому что Брегович задавил бы активным балканским колоритом, а тут хотя бы «Хава нагила» естественно вплелась в мелодии и ритмы Австро-Венгерской империи). Но самой болезненной была замена — уже во время съемок — оператора. Однако тут снова можно предположить, что пожар только способствовал украшению. Никола Пекорини, конечно, был адекватен, снимая «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», но его творческая приязнь к эффекту «рыбьего глаза», испортившая даже наркотическое безумие, сказку про колдовство запросто могла убить. Пришедший ему на смену Ньютон Томас Сигел — оператор куда большего диапазона. Он имеет в своей фильмографии и «Способного ученика», и «Обычных подозреваемых», и «Опасные признания». А уж после «Людей Икс» любой продюсер решит, что для спецэффектного кино он не чужой. Чем братья Вайнстайн реально испортили «Братьев Гримм», так это отказом по-деревенски простой, губастой и толстопятой Саманте Мортон в роли деревенской феминистки. Они предпочли никому не известную Лену Хиди, как две капли воды похожую на Кейру Найтли, снивелировав любовный треугольник фильма до обычного голливудского стандарта. Гиллиам за все за это отыгрался хотя бы тем, что дал Хиту Леджеру и Мэтту Деймону роли от противного — вопреки их амплуа. И еще снял очень дорогостоящую сцену, а потом вырезал из фильма. Но все эти дрязги — обычная ерунда производственного процесса. Судят по результату. А результат, вопреки кислым оценкам критиков и уничижительным отзывам зрителей-подростков, возвращает нам Терри Гиллиама эпохи расцвета, со всеми его заблуждениями и умением послушно следовать за непоследовательными скачками фантазии, а также красноречивыми титрами, где рядом с программистами CGI на равных соседствуют доисторические профессии кукольников, чучельщиков, протезистов и «специалистов по растениям».

К тому же Терри Гиллиам снял фильм, в котором будто пытался ответить всем, кто путает его с Тимом Бёртоном. Причем ответил так, что еще боль-

ше запутал. Странствующие авантюристы, козыряющие своей фамилией, обманщики с большой дороги, устраивающие аттракционы за большие деньги, талантливые жулики, тщательно оберегающие тайную машинерию своей черной магии от разоблачения, эти сомнительные братья Джейк и Уилл Гриммы — настоящие карикатуры на Гиллиама и Бёртона, давно работающих в кино на одном, условно говоря, сказочном поле. Теперешний взрыв сказочно-фэнтезийного производства никакого отношения к ним обоим не имеет: они не шли впереди прогресса и не считаются отцами-основателями — это все от Джорджа, прости господи, Лукаса. Так вот. Один из братьев, Джейк, он же Якоб, он же неузнаваемый Хит Леджер в ленноновских круглых очках и патлах — мягкий романтик, книжник и фантазер, искренне уверовавший в свои рукотворные чудеса. Это, похоже, Терри Гиллиам. Другой, Уилл, он же Вильгельм, он же Мэтт Деймон, так и не обретший огромного силиконового носа, — скептик, реалист и изощренный выдумщик, умеющий соблазнить кого угодно. Чем это не Тим Бёртон? А уж когда Мэтт Деймон надевает на голову шлем с антенками и начинает искать нечисть, как ищут привидения лозоходцы, то это просто цитата из «Сонной лощины», где столичный скептик пытался разглядеть затаившийся в лесу ужас через окуляры от микроскопа.

Как выпускники советских университетов, на заре 90-х продававшие, помнится, по разным учреждениям быстро выходящие из строя кофеварки, братья-аферисты с университетскими дипломами продают в начале XIX века не чудеса, а избавление от чудес — изгоняют ведьм, травят домовых и сражаются с троллями, достойными фильмов Эда Вуда. Джейк и Уилл, конечно, никакие не братья Гримм, а засланные казачки стародавнего Голливуда, пользующиеся доверчивостью публики и собирающие налог на те страхи, которые они сами же и вызвали. Со своей небольшой свитой и цирковым реквизитом, позаимствованным из феерий Мельеса, они бродят по чумазой провинциальной Европе, которую пытается сделать объединенной разношерстная армия Наполеона. Европа сопротивляется: она еще не знает, что прочнее любой суммы в евро ее давно объединила общая мифология, морфология волшебной сказки и Красная Шапочка. Эта германо-французская девочка, любившая и у братьев Гримм, и у Шарля Перро погулять по дремучему лесу и поговорить с Серым Волком про всякие глупости, отражающие древний обряд инициации, тут как тут — ушла в лес и пропала. Причем не она одна, а еще десять девчонок, которые тоже загулялись в Марбаденском лесу, — просто какие-то танцы с волками. Генерала Делатомба (Джонатан Прайс), чванливого француза, несущего культпросвет в массы на штыках своих солдат, эта деревенская канитель крайне раздражает — мешает праздновать победу, закусывать в приятной компании и почивать на лаврах. Он посылает итальянца Кавальди (Питер Стормаре), своего приспешника, заплечных дел маэстро, схватить двух обормотов, этих братьев Гримм, прикидывающихся на подведомственной территории экзорцистами-фольклористами, и заставить их разобраться с «тем, кто в Марбадене делает те же фокусы».

Само собой, с настоящим преступлением, как и с настоящей сказкой, братья разбираться не хотят — это дело полиции и волшебников, а не мастеров выдумки и спецэффектов. У них обычный для работников «фабрики грез» синдром агента Скалли, которая исправно бегала за Малдером в поисках инопланетян, но не смогла поверить в них ни на йоту. Впрочем, Джейк, который как бы Гиллиам, все же склонен верить, что когда-нибудь они наткнутся не на знакомую работу кукольника-артиста, а на настоящую ведьму. И он прав, что не добавляет ему храбрости. Но у садиста Кавальди есть испытанные методы делать предложение, от которого нельзя отказаться. И вот уже оба брата бодрым шагом, распугивая постоянно влезающих в кадр гусей, входят в несчастную деревню со своим рекламным слоганом-речевкой: «Мы знаменитые братья Гримм, мы победили ведьму из Карлштадта, повара-каннибала из Шварцвальда, лягушку-великана из Клютенхаузена!»

Они бодрятся, но помочь им может только старшая сестра всех пропавших Красных Шапочек — местная феминистка-охотница Ангелика (Лена Хиди), которая способна вызывающе ловко освежевать зайца, отменно держаться в седле, стрелять на поражение и поцеловать жабу, чтобы узнать у нее дорогу. Ближе к финалу братья предоставят ей на выбор возможность целоваться не только с жабой. Но пока она вводит их в лес, где деревья, как комары, только и ждут, чтобы наброситься и высосать жизнь из забредшего в сказку ни во что не верящего человечишки. Посреди леса, как и полагается, торчит высокая башня без окошек и дверей. Вокруг нее ровненько, как цифры на часах, расположены двенадцать каменных плит. Под ними спят в ожидании двенадцатой жертвы и полуночи исчезнувшие одиннадцать Красных Шапочек под охраной шустрых жуков, словно приползших из «Мумий». А братья Гримм придумывают, как бы использовать качели, чтобы подпрыгнуть до самого верха башни, где их ждет красавица, ставшая чудовищем. Это Королева Зеркал (Моника Беллуччи), пятьсот лет назад заигравшаяся в игру «кто на свете всех милее?» и ставшая бессмертной древней развалиной, которую может спасти только кровь двенадцати девственниц и пластическая хирургия. В подручных у нее — бывший добрый папа Ангелики и Красных Шапочек, лесник, превратившийся от страшной любви в оборотня, которого вороны возносят к заросшему паутиной ложу его чудовищной и сладостной мечты.

Линейный сюжет, как всегда у Гиллиама, ускользает, последовательность эпизодов в памяти путается сразу после просмотра. Да и логической связи между ними нет. Вместо волка ребенка глотает лошадь, наевшаяся «мумийных» жуков до полного ухода из реальности. Из колодца вылезает плевок грязи, отнимающий лицо у другой девочки, которую как-то совсем не по-немецки и не по-девчоночьи зовут Саша. Украв человеческую личину, живая грязь становится страшным Пряничным Человеком, исчадием ада. А прогрессивный деятель Делатомб, которому надоела вся эта доисторическая метафизика, пытается сжечь дремучий колдовской лес вместе с увязшими в его чудесах братьями, обращаясь при этом к бородатым, как русские мужики, немецким крестьянам с самоуверенно-пылким призывом: «Граждане Франции!» Но «эгалите», «фратерните» и «либерте» здесь не срабатывают. Германия, к которой наш поэт так хорошо подобрал совсем не метеорологическое определение «туманная», в «Братьях Гримм» оккупирована вовсе не наполеоновской армией, а тлетворным для всего «туманного» духом просвещенческого рационализма, очень хорошо сочетающимся с методикой отрубания голов, несогласных с прогрессом. Если оставаться в заявленных временных рамках эпохи, когда жили настоящие братья Гримм, то тогда прогрессом были объявлены мещанская драма по сравнению с рыцарским романом, скептицизм по сравнению со средневековой истовой верой в чудеса и колдовство, сентиментализм по сравнению с духовным озарением или дикими фантазиями.

Однако, как показала практика, Средневековье — это не эпоха, которую можно изжить и оставить позади, а высокая болезнь, от которой человека не излечишь каким-то там прогрессом. Настоящие братья Гримм, конечно, были прогрессистами, но особого рода. Они мечтали поймать за хвост улетающие чудеса, наколоть их на булавку и выставить в музее, поэтому волей-неволей живут в нашем воображении в ускользающем от натуралистических булавок Средневековье. Якоб посвятил свою жизнь чистой филологии, а Вильгельм занимался толкованием исторических памятников. Якоб следил за превращениями букв и флексий, а Вильгельм — за путешествиями сюжетных мотивов и образов. Как всякие прогрессисты, они обожали подписывать правозащитные петиции, поэтому часто оказывались уволенными. Но дивный плод их юношеских изысканий — популярный сборник сказок — народ любил так, что всякий раз собирал деньги по подписке, чтобы ученые братья Гримм ни в чем не нуждались и продолжали вылавливать из жизни чудеса. Учась в университете, я столкнулась с законом Гримма — системой движения

согласных в индоевропейских языках — и писала работу об исторических передвижениях гласных звуков «и» и «ы» в славянских языках, закон Гримма на это тоже как-то действовал. Меня уверяли, что там было сделано микроскопическое открытие, значение которого осознать мне так и не удалось. Но до сих пор я отчетливо вижу прямую связь воспаленного воображения и такой, казалось бы, филологической схоластики, которой посвятили свою жизнь братья Гримм.

Сценарист «Братьев Гримм» Эрен Крюгер точно уловил эту связь, чтобы вбросить почтенных собирателей сказок в сказочную реальность, сказку сказок. И ему самому она дала возможность раскрыться куда ярче, чем в пародийных ужастиках вроде третьего «Крика» и адаптациях к американским реалиям занудных японских «Звонков». В детстве мамы и няни нам читали, конечно же, адаптированные варианты сказок братьев Гримм. Те же, что вошли в классический трехтомник из двухсот «детских и семейных» сказок, больше похожи на ночные кошмары, где прекрасные мачехи едят печень и сердце прекрасных падчериц, влюбленные юноши взбираются в окна по косам красавиц, а выпав из окна, выкалывают себе глаза шипами колючего кустарника, мерзкий Мальчик-с-пальчик криком доводит до смерти мирную корову, злую женщину добрые люди заставляют танцевать в раскаленных докрасна железных туфельках, короли отрубают головы своим детям, чтобы оживить верного слугу, ставшего камнем, и т.п. А Красная Шапочка с бабушкой, выйдя из брюха Волка, набивают его тяжелыми камнями, и Волк, проснувшись, спотыкается на первом же шагу и умирает. Однако кровожадная Красная Шапочка с бабушкой приманивают нового Волка на колбасный бульон и топят его в корыте. Если кому, как мне, повезло прочесть этот финал сказки в детстве, то уже никакой прогресс нам не страшен, а постоянная связь со спрятавшимся под плинтусом Средневековьем налажена навсегда. Киноаттракцион, хотят его создатели этого или нет, является одним из каналов этой связи со старым миром, который существует где-то посередине между нашей прогрессирующей реальностью и незыблемыми горними высями. Но понимают это считанные авторы — раз-два и обчелся. То есть — Терри Гиллиам, Тим Бёртон, а дальше тишина. Все остальные похожи на того тупого дурня из сказки братьев Гримм, который ходил страху учиться. Как и герой этой поучительной истории, они не видят притаившиеся чудеса ни в волшебных историях, ни в байках про привидения, ни в загадке смерти, ни в демонах воображения, ни во встречах с неведомым, о которых исправно снимают кино. Поэтому единственный их эффективный спецэффект — это неожиданно вылитый ушат холодной воды. Это про них братья Гримм завистливо восклицают: «У них бюджеты больше, чем у нас!»

АНТОН ДОЛИН

Растворение мира

Сегодня кино умеет вызывать любые эмоции: смешить, пугать, возбуждать и доставлять удовольствие любого рода, усыплять. Не может оно только одного — удивлять. Чтобы вернуть кинематографу утраченную невинность, необходим не только талантливый автор, но и публика — неискушенная и любопытная. Предположим, режиссер, чуждый истеблишменту современного кино, искушен в иных материях, в свою очередь, неизвестных зрителю. Таков случай Мэттью Барни, не на шутку удивившего зрителей 61-го Венецианского фестиваля опусом с загадочным названием Drawing Restraint 9.

В глазах опытного фестивального зрителя Барни — малоизвестный автор пары экспериментальных фильмов[1]. Многие знают его как неофициального мужа певицы Бьёрк, отца ее ребенка — только и сама Бьёрк для большинства фигура загадочная: звезда MTV, зачем-то приглашенная безумным фон Триером на главную роль в его странном мюзикле. Зато для арт-сообщества Барни — живой классик. В свои тридцать девять лет он стал самым молодым художником, для ретроспективы которого было отдано все здание нью-йоркского Гуггенхайма, и создателем уникального мира. Монументальный Cremaster, главный опус Барни, включает в себя сотни объектов и персонажей. Он запечатлен в пяти фильмах общей длительностью около десяти часов и соединяет все основные виды художественной деятельности: живопись, скульптуру, архитектуру, инсталляцию, перформанс, Интернет-дизайн, видео и кино.

Drawing Restraint 9
Автор сценария и режиссер **Мэттью Барни**
Оператор **Питер Стритманн**
Художник **Мэттью Д.Гайл**
Композиторы **Бьёрк, Акира Рабле, Вальгеир Сигурдссон**
В ролях: **Мэттью Барни, Бьёрк, Маюми Мията, Сиро Номура, Томоюки Огава, Сосуи Осима**
Restraint LLC
США — Япония
2005

[1] Правда, ММКФ, проявив неожиданную авангардность, показал в 2004 году весь цикл Cremaster в рамках специальной ретроспективы «Вокруг света», но в залах было замечено больше ценителей изобразительного искусства, нежели киноманов.

Не подлежащий пересказу сюжет — с одним центральным символом и единственным сквозным персонажем — представляет собой нагромождение эклектичных деталей и образов. Символ напоминает огромный вздувшийся крест, и автор определяет его словом «The Field». Его трактовки — языческие, христианские, фрейдистские, вплоть до самых неприличных — разнообразны и бесконечны. Если The Field — объект повествования, то его субъект, роль которого часто доверяется самому Барни, — Подмастерье, проходящий один за другим уровни познания и приближающийся к недостижимому Абсолюту. Масонская иконография (циркуль, угольник, мастерок, фартук, конструирование и строительство) образует архитектурную конструкцию: от складирования камней на далеком ирландском острове до возведения Эмпайр Стэйт Билдинг, эмблемы любимого Барни Нью-Йорка.

Этот мир замкнут, непосвященному туда не проникнуть. Зритель лишен власти над рассказом, предельно загадочным, с запутанной хронологией. Барни сперва представил публике Cremaster-4, а затем последовательно первую, пятую, вторую и третью части. Как и слово «Cremaster», словосочетание «Drawing Restraint» непереводимо. Русские, как всегда, предложили немало версий: от «Сдержанного рисунка» до «Тонущего ресторана». Девятка в заголовке, скорее всего, апеллирует к перечню работ. Можно гадать, последуют ли за девятой частью остальные и будут ли они предшествующими или последующими. Так или иначе, прерогативу знания порядка Барни оставляет за собой. Недаром итоговый DVD Cremaster, где все пять частей выстроились в относительно логичный ряд, так и назывался — The Order.

Мир Барни управляем системой сложных законов, установленных художником-демиургом. Вольно или невольно Барни становится в оппозицию основным тенденциям современного кино: ведь самым популярным фильмом того же фестиваля, где был показан Drawing Restraint 9, стала картина Джорджа Клуни «Спокойной ночи и удачи» — максимально прозрачная реконструкция конкретного эпизода времен «охоты на ведьм» 1950-х. За отчетливый месседж Клуни был вознагражден овацией и лидирующим местом в рейтинге зрительских симпатий. Куда уж тут Барни! В его фильме двое чужестранцев с Запада, роли которых сыграли сам режиссер и его жена Бьёрк, таинственным образом попадают на японское китобойное судно, где в течение битых двух часов участвуют в различных ритуалах после чего сочетаются браком в синтоистских традициях. Зачем вообще тратить время на подобное зрелище?

Ответа не существует — но и возникновение вопроса, именно так сформулированного некоторыми зрителями, диагностирует распространенную в кинематографе последних лет эпидемию рационализма. Фильм, не исполняющий социальную функцию или не приносящий коммерческой пользы, объявляется подозрительным. В случае Drawing Restraint 9 и общественная значимость, и рыночная стоимость труднопредставимы. Ценность работы Барни — манифестарно эстетическая и более никакая. Художник напомнил кинематографу, что и кино может быть искусством, и, кажется, посчитал, что подобное напоминание — достаточный повод для создания целого фильма.

В кинематографе существуют непременные признаки успеха: данные кассовых сборов, премии, фестивали... Об этом знают даже те, кто не увлекается кино. Напротив, область актуального искусства неофиту представляется чем-то гигантским и угрожающе бесформенным. Разница становится особенно очевидной на стыке августа и сентября, когда в перерывах между фестивальными показами иные киноманы навещают Джардини и Арсенал, где расположена «художественная часть» Биеннале. Столкновение с этой малознакомой сферой чаще вызывает, увы, не вожделенное удивление, а раздражение. Особенно это относится к новейшим достижениям видеоарта, нередко преподносимым их создателями в навязчиво любительской форме и с необъяснимо самодовольным выражением лица. В то же самое время подлинный арт, покидая собственную территорию, проникает на поле соперника. Так, к недоумению большинства, в программе Мостры возникает Мэттью Барни.

Границы стираются, и далеко не каждый возьмется определить, в чем разница между кинематографом и видеоартом. Французский критик Жан-Поль Фаржье в эссе, посвященном основателю видеоарта Биллу Виоле, напоминает, что видеоарт, в отличие от кино, — единственный вид искусства, который содержит слово «искусство» в своем названии (а это обязывает). Кроме того, видеоарт, по мнению Фаржье, чаще исследует пространство, чем время. Принимая эти определения на веру, нельзя не увидеть, как много у фильма Барни от видеоарта. Цель художника — не создание оптической иллюзии, сколь угодно поразительной, но творение вселенной, в которую приглашается оператор со своей камерой. Каждый артефакт, будь то расчески или шлепанцы, разработанные по оригинальной модели Барни, или гигантская скульптура из застывшего вазелина (тот же самый The Field) на палубе судна, есть отдельное произведение, уравненное в правах с фильмом или его героями. Многие зрители были обмануты этим. Полюбовавшись часа полтора на загадочные красивости, они с удовольствием удалялись из зала (в самом деле, кто может обязать рассматривать даже самое гениальное полотно Рембрандта или Веласкеса именно три часа, а не, скажем, сорок минут?). Но Drawing Restraint 9 — не арт-объект, а фильм с кульминацией и развязкой. Поэтому зритель, пропустивший финал, лишается даже шанса разобраться в увиденном.

А финал впечатляющ. После прохождения ритуалов изменившие свой облик мужчина и женщина с выбритыми бровями, причесанные и одетые по восточным обычаям, соединяются в каюте для чайной церемонии. После чего остаются одни. Каюта погружается в сумрак, ее заливает вода. Будто не замечая этого, герои сливаются в объятиях и поцелуе. Они достают ножи странной формы (в виде этих ножей оформлены символы Drawing Restraint 9, титр с которыми открывает фильм) и под водой режут друг друга на части, не испытывая при этом никаких видимых страданий. Постепенно они растворяются в воде, превращаясь в китов. Последний кадр— снятый с воздуха общий план корабля и всплески хвостов двух китов, плывущих прочь, в глубь океана.

В Drawing Restraint 9 Барни оставил масонский Путь, обратившись к практике более старинной гностической секты, розенкрейцеров. Соединение и трансформация мужчины и женщины напоминают о Химической свадьбе Христиана Розенкрейца, описанной в самой известной книге тайного братства. Но океанская волна размывает испытанный столетиями герметик, растворяя в себе и зрителя: когда к Подмастерью прибавляется женщина, простейшая формула 1+1 становится универсальной отмычкой к сложному семантическому коду. Фильм-то не о чем ином, как о преображающей силе любви.

Как и классики видеоарта, Барни ставит свой фильм вне традиционного представления о кинематографическом времени. Для него оно не более чем формальный прием: время тянется бесконечно, поскольку влюбленные забывают о нем, вот и всё. Само по себе это не ново. Новизна в том, с какой артистической беспечностью автор, ничуть не заботящийся о публике и чихать хотевший на всякие правила, решает вечный сюжет. Вспомним, как тремя годами раньше другой венецианский конкурсант Такэси Китано показывал в том же зале свои «Куклы». Их герои бесцельно бродили в живописных и эксцентричных костюмах от Йодзи Ямамото по японским далям, подхваченные той же смутной волной, что и пара из Drawing Restraint 9, облаченная в подозрительно похожие одеяния. Ни счастья, ни свободы в их медитативном трипе не было: на то они были марионетками, чтобы висеть на ниточках. А в фильме Барни мужчина и женщина не то что нитки — руки-ноги себе готовы отрезать ради освобождения от вещного мира. Любовь преходяща, страдание стабильно. В той же Венеции об этом голосили все: от будущего лауреата Ана Ли с гомосексуально-приторной «Горбатой горой», до горького скептика Патриса Шеро с пронзительной драмой «Габриель». На этом фоне Барни кажется отчаянным романтиком: любовь бесконечная, превосходящая смерть показана им легко, ненавязчиво, без пафоса.

Женщина, появление которой будто размыкает мир, — не объект поклонения (страсти, вожделения), а равноправная творческая единица. Drawing

Restraint 9 можно назвать и автобиографическим фильмом. До сих пор Барни и Бьёрк блюли паритет, не вмешиваясь в дела друг друга, формируя сепаратные эстетические системы, живя между Рейкьявиком и Нью-Йорком, по очереди воспитывая дочь. Она — композитор, поэт, поп-звезда, персонаж светской хроники, певица; он — скульптор, художник, режиссер, литератор. Здесь они впервые соединили усилия. Как и Барни, Бьёрк — не только актриса и участница эксперимента, но и автор музыки, важнейшей составляющей фильма. До сих пор музыкальное оформление не было сильной стороной Барни: в Cremaster-3 он выводил на сцену аж две авангардные хэви-панк-группы — Murphy's Law и Agnostic Front, но ни одна не смогла полностью вписаться в поэтичную и странную эстетику. Другое дело Бьёрк: лучшего сопровождения, чем причудливое соединение японских народных инструментов, горлового пения, клавесина, симфонического оркестра и мяукающих завываний самой певицы для Drawing Restraint 9 было не придумать при всем желании. Похоже, что эта во всех смыслах необычная звуковая работа — тоже плод любви.

Внешние данные Бьёрк еще интереснее, чем вокальные. Неудивительно, что кинематограф так давно (и безответно) в нее влюблен. Еще в детстве Бьёрк дебютировала как актриса — и до сих пор уверена, что неудачно, потому и дала зарок больше на экран не возвращаться. Дала и дважды нарушила. Ларс фон Триер поймал ее на крючок, попросив написать музыку для «Танцующей в темноте», а затем вынудив самой спеть ее перед камерой. Барни музыка Бьёрк была важнее, чем ее личное участие. Но, лишь получив ее согласие стать актрисой (и сыграть вещи, по общепринятым понятиям рискованные: например, раздеться перед камерой догола), он добился того, что чудо «химической свадьбы» состоялось. В результате визуальное пространство едино с музыкальным. Фильм надо смотреть так, как слушают музыку — чуть медитируя, не глядя на часы.

Тогда само собой станет ясным многое. Например, откуда взялась Япония. Он и она — представители двух морских наций, наций китобоев: Америки и Исландии. Потому и встречаются на «нейтральной» территории Азии, в стране, народ которой — по легенде — рожден Океаном. Причем на борту самого большого в мире китобойного судна. Язык фильма — как японский: загадочен на слух, при желании переводим, но можно слушать его и как музыку. Именно музыкой он становится в одном из номеров звуковой дорожки, решенном в распевной манере театра Но, а при переводе превращенном в стихотворение, резюмирующее небогатую событийную канву фильма. Автор текста, впоследствии переложенного на японский, — сам Барни. Однако знать смысл этих строк так же маловажно, как и дать точное объяснение слов «Drawing Restraint» или «Cremaster». Не случайно саундтрек к фильму — первый альбом Бьёрк, в котором число инструментальных композиций втрое превосходит число песен.

Музыка и любовь вне времени, в которых готовы раствориться без следа мужчина и женщина: об этом же вышеупомянутый Билл Виола говорил в своей версии «Тристана и Изольды» Вагнера, поставленной в парижской Opera Bastille в том же году. Это завораживающее пятичасовое зрелище — плод двух лет работы легендарного видеоартиста. Изматывающие вокальные партии лучших солистов Оперы, постановка знаменитого Питера Селлерса, филигранная работа таких дирижеров, как Эса-Пекка Салонен и Валерий Гергиев, — все это работает как масштабный саундтрек к этому невероятному зрелищу. Как и фильм Барни, спектакль Виолы — Селлерса настолько откровенно нарушает границы между видами искусств, что вызвал у многих резкое неприятие. И точно так же бескомпромиссность постановщиков смогла обеспечить пресыщенной публике настоящий эстетический шок, оттененный традиционностью материала и простотой темы.

Между спиритуальным Виолой и ироничным Барни вроде бы мало общего, но «Тристан и Изольда» и Drawing Restraint 9 поразительно схожи. Вслед за давним исследователем Востока Виолой, бывшим несколько лет главным приглашенным художником корпорации Sony, Барни отправляется в Японию.

Зато к кельтской мифологии Барни обращался раньше Виолы, обрамив Cremaster стилизованными сценами на темы «Поэм Оссиана» Макферсона. Герои Drawing Restraint 9, как Тристан и Изольда, плывут на корабле, где и соединяются друг с другом; причем, как Тристан и Изольда, скрепляют союз выпитым зельем (чаем на чайной церемонии: роль Брангены играет пожилой японец). Как Тристан и Изольда, они растворяются друг в друге, превращаясь в единое существо-андрогина (сотворение коего было целью розенкрейцерской Химической свадьбы); в опере Вагнера герои отказываются от своих имен и личностей, передавая их друг другу. Фильм Барни — своеобразная, осознанная или нет, вариация на тему прославленного любовного дуэта из второго акта оперы — первого произведения новейшей европейской культуры, в котором любовь буквально преодолела время.

В Drawing Restraint 9 и «Тристане и Изольде» Виолы мужчина и женщина готовятся к ритуальной свадьбе (или к смерти?) почти одинаково: расстаются с привычной одеждой, совершают ритуальное омовение при помощи молчаливых прислужников, после чего наконец встречаются. Виола расщепляет их на две пары — «тела земные» и «тела небесные», к которым добавляется пара третья: тучные и нефотогеничные, но обладающие дивными голосами оперные певцы на сцене. Барни заставляет героев расстаться с бренной оболочкой, чтобы переселить их души в гигантских морских млекопитающих. А печальный резонер Патрис Шеро так же поставил под сомнение абсолютизм Виолы, как и идеализм Барни: премьера «Тристана и Изольды» в Париже соседствовала с премьерой (на той же сцене!) оперы о недолговечности чувств — Cosi Fan Tutte Моцарта в постановке Шеро. На предпоследнем показе «Тристана и Изольды», где довелось побывать автору этих строк, в центре партера сидел Шеро. После второго акта он ушел — не выдержал...

Тристан и Изольда по версии Селлерса и Виолы не гибнут: он возносится к небу в потоках воды и света, она остается на сцене пока не упадет занавес. Мужчина и женщина из Drawing Restraint 9 тоже не умирают, а развоплощаются. Корабль, на котором они плыли, был предназначен для уничтожения китов: открывающая фильм песня представляет собой благодарственное письмо генералу Макартуру за временное снятие моратория на убой китов. Однако теперь, когда китобойный промысел запрещен, вину становится возможно искупить, родив на свет двух животных. Начавшись с убийства, цикл завершается возрождением.

Еще до отплытия на палубе сооружается огромная форма для вазелина, в которой на протяжении плавания появляется крестообразный The Field: к концу он тает, разваливается, исчезает — его непрозрачную структуру сменяет чистая вода. Вода — любимая субстанция Билла Виолы, к которой теперь склонился и Барни. Здесь нет уже и следов японской или кельтской мифологии — вместо них ветхозаветная легенда, с легкой руки Германа Мелвилла признанная чисто американской и превращенная в «точную науку». Сам писатель назвал ее в «Моби Дике» цетологией, наукой о китах.

В величайшем романе североамериканской литературы человек и кит находятся в неразрешимом противостоянии. Там, как и в Библии, Левиафан — создание таинственное, о котором нельзя сказать с уверенностью, исполняет ли оно волю божью или служит дьяволу. Кит — воплощенная сила природы, которую невозможно подчинить и которой опасно подчиняться. Барни кладет конец многовековому конфликту. В его фильме любовь возносит двух людей до состояния сверхчеловеческого. Приравняв себя к китам, они просят прощения за человечество, исполняя мечту Вагнера о преодолении низкой людской натуры. Вот так, запросто — плеснули хвостами и скрылись в глубине.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

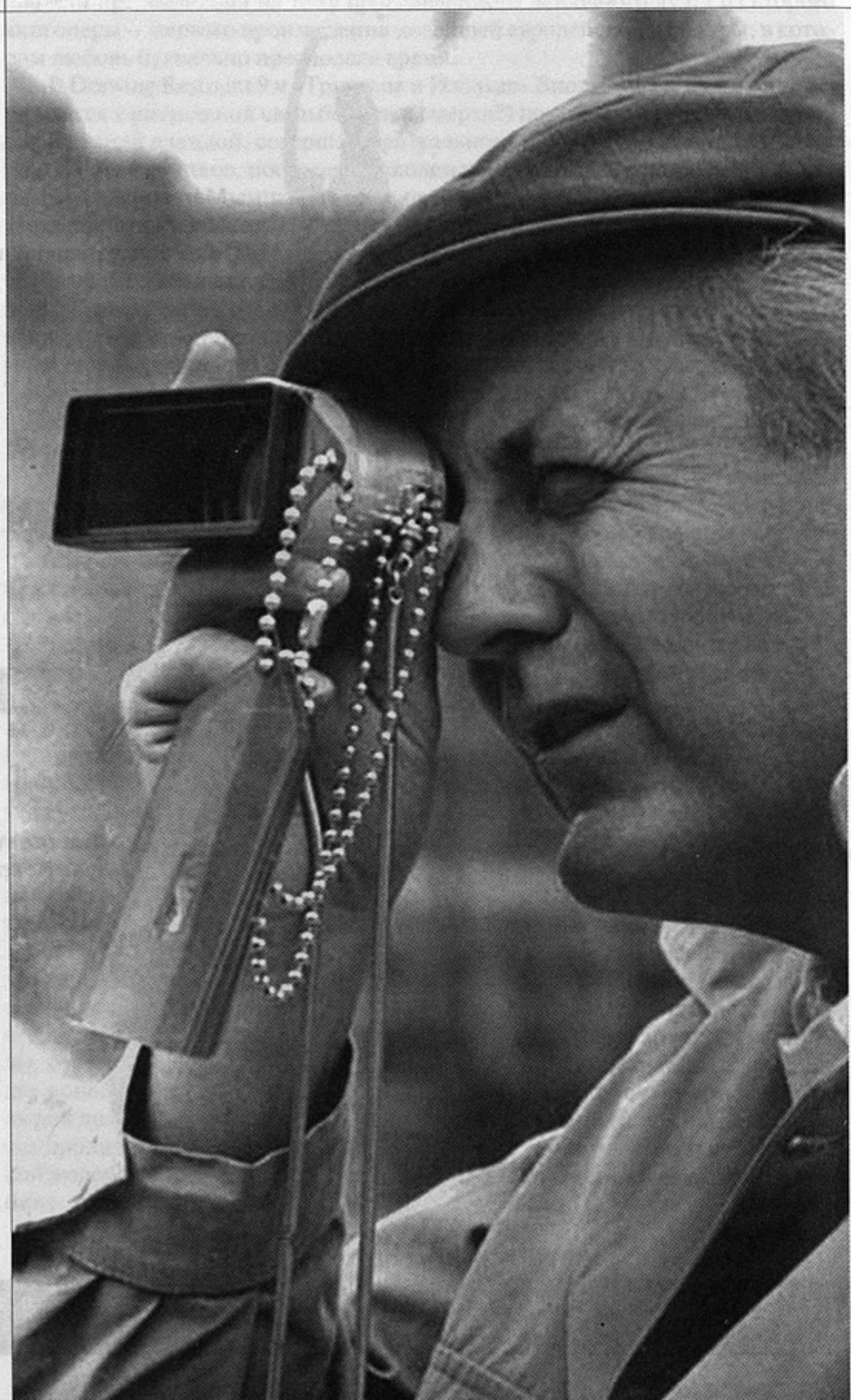
Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Магазин «Мир печати»,
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978 50 47

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ



Роберт Уайз на съемках фильма «Вестсайдская история»

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Сорок уроков ремесла

САН-СЕБАСТЬЯН—2005

Летом 1971 года в Ярославле существовал широкоформатный кинотеатр «Волга». Располагался он в новом районе на окраине города, и для того, чтобы добраться до него из центра, нужно было потратить немало времени. Когда автор этих строк, находившийся в древнем русском городе по казенной надобности, прочел в газете, что в «Волге» идет новый американский двухсерийный фильм «Звуки музыки», он без промедления отправился в длинный путь на окраину.

Фильм очаровал и заворожил. Камерная, в общем, история юной девушки, прибывающей в дом австрийского богача, чтобы стать гувернанткой его многочисленных детей, благодаря семидесятимиллиметровой пленке, проецируемой на гигантский экран, становилась чем-то удивительным.

Милые луга и пригорки, замечательные песни, которые юная Мария поет в компании семерых детей капитана фон Траппа, любовь хозяина к служанке... «Звуки музыки» не были первым широкоформатным фильмом, увиденным мною, но, пожалуй, он и по сей день остается для меня единственной лентой, при просмотре которой «эффект присутствия» оказался полным.

Тот сеанс в «Волге» остался в памяти как визит в богатый заграничный дом, с обитателями которого произошла удивительная история, какую они и поведали гостям. Вместе с тем визит сей осознавался как ирреальный — в 1971 году обычный советский человек, даже находясь во власти пленительного воображения, не мог представить себя свободно разгуливающим по капиталистической стране.

Занятное сочетание домашнего уюта и обескураживающей фантасмагории воплотилось уже в первых кадрах фильма. Буква «З» в русском названии выглядела столь необъятной, что ее невозможно было охватить взглядом за то время, какое обычно требуется для чтения титров. Буква «З» пугала и притягивала. Пожалуй, единственное, что мешало воспринимать картину как чистое волшебство — это нацисты, появлявшиеся в последних частях «Звуков музыки». Действие ленты разворачивается в 30-е годы, и после аншлюса благородный капитан, гувернантка, ставшая его женой, и очаровательные детишки бегут из своего прелестного дома в нейтральную Швейцарию. Гитлеровцы и мюзикл — это было слишком для советского сознания!

В 1971 году автор не был знаком с мировым кинопроцессом и не мог знать, что в то время, как он наслаждался знаменитым фильмом в «Волге», завершались съемки мюзикла «Кабаре», который окончательно утвердит правомочность освещения трагедии середины XX века в рамках этого «легкого» жанра. Более того, рядовому советскому человеку, даже любящему кино,

«Звуки музыки»

вполне могло быть неизвестно, что «Звуки музыки» получили пять «Оскаров», включая два главных. Что, появившись в 1965 году, картина побила мировой рекорд по кассовым сборам, державшийся с 1939 года («Унесенные ветром»). Что «Звуки музыки» — второй успешный мюзикл Роберта Уайза, создателя знаменитой «Вестсайдской истории».

Впрочем, про «Вестсайдскую историю» — музыкальную версию любви американских Ромео и Джульетты — в Советском Союзе тогда можно было... прочесть. Ленту показали на Московском кинофестивале 1963 года (кстати, тоже в оригинальном, широкоформатном варианте), после чего газеты, журналы и книги запестрели эффектными фотографиями и восторженными отзывами.

Для того же, чтобы увидеть фильм в прокате, советским зрителям пришлось ждать до 1980 года. И, как это часто бывает, ожидания не оправдались, встреча с фильмом не принесла желаемого удовлетворения. Не только потому, что советский вариант «Вестсайдской истории» был сокращен на двадцать минут. (В последнее коммунистическое десятилетие ни одна иностранная картина не выходила в СССР в том виде, в котором была снята. 1971 год был в этом смысле относительно вегетарианским, и «Звукам музыки» позволили длиться все положенные им 176 минут.) И даже не потому, что в дублированной версии исполнители главных ролей пели свои знаменитые арии по-английски, а не менее знаменитые композиции «акул» и «ракет» были перепеты по-русски одним из советских вокально-инструментальных ансамблей. Все проще — в ситуации 80-го года иностранные фильмы отбирались для советского проката по принципу «чем хуже, тем лучше». Причем больше всего чиновников от кино волновало, одобрит ли их выбор партийная верхушка.

Выпуск «Вестсайдской истории» был положительно оценен «инстанциями», потому что в фильме не было никакой «пропаганды американского образа жизни». Все — в декорациях, все условно, костюмы старые, вышедшие из моды. В начале есть, правда, панорама по Нью-Йорку 1961 года, которую в СССР и в 80-м показывать нежелательно. Так мы эту панораму вырежем! И будет у нас фильм-спектакль!

К тому же и «так называемым интеллигентам» должно быть приятно — шедевр мирового киноискусства как-никак! Можно будет насладиться и сверить теперешние ощущения с теми, что в течение двадцати лет возникали при чтении рецензий и разглядывании фотографий.

Однако советским интеллигентам в 80-м «Вестсайдская история» не приглянулась. Она не была воспринята как экспонат из «сокровищницы нашей фильмотеки». Для этого, во-первых, надо было увидеть оригинальный вариант, а не то, что сотворили мастера советского дубляжа и редактирования. А во-вторых, для сидевшего на голодном пайке образованного советского человека фильм 1961 года, да еще такой знаменитый, «старым» быть никак не мог. Достаточно вспомнить, что творилось тогда в «Иллюзионе» на показах гораздо менее известных и гораздо более старых фильмов.

Дело здесь, думается, в том, что, перед своим уходом, а точнее, перед удивительной трансформацией партийно-советское начальство сумело сформировать у вышеупомянутого образованного советского человека насмешливо-презрительное отношение к американскому кино.

Формально кинообмен с Соединенными Штатами поддерживался. Ежегодно выпускалось 5—7 лент, но почти все они были «в возрасте». Из нового нам дозволяли смотреть лишь картины про собачку Бенджи, морского льва Солти да живущих свободными львят сухопутных. В этой ситуации можно было спокойно выпускать классические вестерны «Моя дорогая Клементина» и «В 3:10 на Юму» и быть уверенными, что они провалятся в прокате — «идеологическая диверсия» 1962 года с «Великолепной семеркой» не повторится. То же — с мюзиклом. Были «Звуки музыки», была «Смешная девчонка». Теперь можно и «Вестсайдскую историю» показать. Она условная, разошедшаяся на цитаты... Интеллигенты, измученные «советским образом жизни», непременно должны были счесть ее — и сочли — недостаточно тонкой, недостаточно глубокой, недостаточно живой.

«Что ж, фильмы стареют», — глубокомысленно изрекали образованные совграждане в 1980-м. И в общем-то, с учетом всего вышесказанного, они были почти правы. Почти — потому что некоторые фильмы после старения не умирают, а удивительным образом молодеют. Но об этом — позже.

Пока — о третьей и последней встрече некоторых советских кинозрите-

«Вестсайдская история»

«Похититель трупов»

лей с кинолентами, поставленными Робертом Уайзом. Она случилась в разгар перестройки, когда одна из многочисленных американских киноделегаций привезла фильм 1956 года «Кто-то там, наверху, любит меня».

«Это какой Уайз? — слышалось то здесь, то там после просмотра. «Это тот, который — «Вестсайдская история»? Быть не может! А разве у него еще были фильмы до нее? Но они же такие разные!»

Действительно, в авторе четкой, крепко сбитой экранной биографии знаменитого боксера Рокки Грациано было невозможно распознать создателя трепетного мюзикла. Никакой условности. Никакой голливудской сказочности «Звуков музыки». Динамичная, внятно рассказанная история, замечательно снятая Джозефом Руттенбергом, умудрившимся наполнить воздухом не только улицы большого города, затертые небоскребами, но даже и помещения, где проходят боксерские поединки. Операторский «Оскар». Юный Пол Ньюмен открыт, обаятелен, устремлен к цели. И как персонаж, и как актер. Еще более юный Стив Маккуин сыграл свою первую экранную роль...

Московской кинематографической общественности, воспитанной на Феллини и Антониони, преклонявшейся перед Бергманом и Тарковским, было искренне неясно, как один человек может делать не просто непохожие, но абсолютно непохожие фильмы. Ответ на этот вопрос можно было получить в сентябре 2005 года в Сан-Себастьяне, где в рамках традиционной ретроспективы голливудских классиков были показаны все сорок фильмов, снятых Робертом Уайзом.

Он сделал один великий фильм, несколько великолепных, много хороших и очень много проходных. Снимал экранизации, фильмы ужасов, военные драмы, вестерны , мюзиклы, фантастику... Смотря его картины, размышляя о них, прежде всего понимаешь, почему Голливуд царит и будет царить на мировом киноэкране.

В Голливуде производство не прекращается ни на мгновение. И если тебя определили работать на этой фабрике в должности режиссера, будь любезен режиссировать! Снимешь за три года десять фильмов, станешь отменным профессионалом — глядишь, на одиннадцатой картине что-то получится и по части искусства. А может, это случится на седьмой ленте, на четвертой...

Познакомившись со всеми фильмами Уайза, не понимаешь даже, а чувствуешь, почему в Голливуде не смогли работать Сергей Эйзенштейн, Орсон Уэллс, Андрей Кончаловский, Эмир Кустурица... Классическое европейское представление о кинорежиссере как о творце со своим миром, своим стилем, своей системой художественных образов не существует под калифорнийским солнцем. Тут работает конвейер, и попытки делать авторское кино возможны лишь постольку, поскольку обеспечена бесперебойная подача массового продукта.

Для Роберта Уайза именно эта потогонная система стала базой, на которой родилась «Вестсайдская история». Она, напомню, появилась в 1961 году. В 1960-м Уайз выпустил уголовную драму «Возражения против завтра» — весьма среднюю картину, восторженно принятую тогда главным образом потому, что сделана она была на деньги Гарри Беллафонте и стала одной из первых лент, в которых афро-американский артист играл «на равных» с артистами бледнолицыми. А уже в 1962-м, когда мюзикл Уайза и Джерома Роббинса установил рекорд в десять «Оскаров», появилась новая лента триумфатора — экранизация знаменитой пьесы Гибсона «Двое на качелях» с тонкой, щемящей атмосферой антониониевского одиночества, созданной режиссером и блистательно играющими Ширли Маклейн и Робертом Митчумом.

Быть может, понимание того, как следует работать в Голливуде, пришло к молодому Уайзу еще в начале 40-х, когда он монтировал великого «Гражданина Кейна» и следующую ленту Уэллса «Великолепные Эмберсоны»? Может, понял он тогда, что режиссер этих двух лент — гений, а сам он таковым не является и добиться чего-то сможет лишь долгим и упорным трудом?.. Во всяком случае, в лентах второй половины 40-х чувствуется яростное упорство и несгибаемая уверенность юного чистильщика обуви в том, что он рано или поздно станет миллиардером.

В 1944 году Роберт Уайз заканчивает за Гюнтера фон Фриша продолжение «Людей-кошек» и снимает первую самостоятельную ленту «Мадемуазель Фифи». Одноименный рассказ Мопассана объединен здесь с «Пышкой», и все это кинематографическое предприятие воспринимается лишь как костюмированное представление на тогдашнюю «злобу дня». Нарочитая антинемецкая направленность ленты затмевает ее достоинства — уверенную ре-

«Кровь на Луне»

«Генеральная дирекция»

жиссуру, напряженный ритм повествования, точных актеров, крепкий сценарий, удачно связавший две разные истории. Кстати, через два года точно такую же операцию провели французы. Их фильм «Пышка», в сюжете которого также существует «Мадемуазель Фифи», смотрится сегодня лучше. Может быть, потому, что в 1946 году обличать немцев столь рьяно уже не требовалось?..

А Уайз к 46-му году поставил уже четыре картины. Одна из них — экранизация «Похитителя трупов» Стивенсона. Этот фильм, как и следующий за ним — «Игра смерти», — принадлежит к тому самому кино категории «Б», которое вдохновляло Копполу, Спилберга, Лукаса — звездных мальчиков «нового Голливуда», — подсказывало им темы, идеи, даже способы их воплощения.

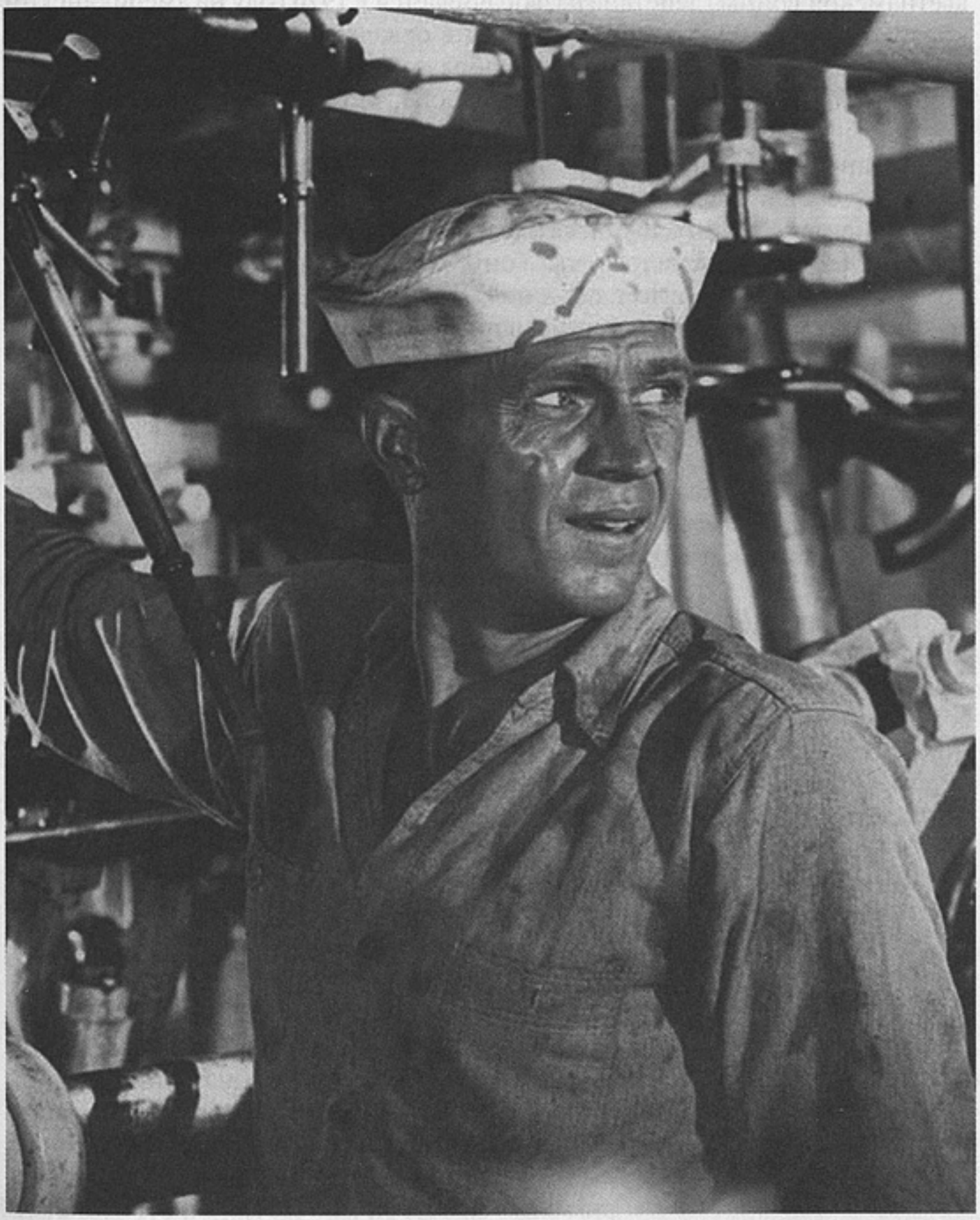
На «Похитителе трупов» не приходится постоянно улыбаться, думая о том, что старая Англия воссоздается на американской студии. Улицы английские, дождь английский, темнота английская, лица благородных людей и лица злодеев — английские. Главного злодея играет Борис Карлофф, которому всегда удавалось быть естественным в любых, даже самых фантастических обличьях. «Похититель трупов» — последняя лента, в которой он снялся вместе со своим постоянным партнером Белой Лугоши, и сцена, где Карлофф душит его, не может не рассматриваться синефилами как своеобразное прощание королей жанра «фильма ужасов». Несмотря на то что Лугоши снялся в большем количестве фильмов, слава Карлоффа несравнима с его популярностью. Так что, как видим, Уайз оказался провидцем.

Впрочем, в случае дуэта Карлофф — Лугоши заслугу молодого режиссера не стоит преувеличивать. Но как быть в иных случаях, когда «предвидение» Уайза носило чисто художественный характер?

Пугающая, чарующая атмосфера ночной старой Англии, созданная юным Уайзом, спустя год возникнет в диккенсовских шедеврах Дэвида Лина «Большие надежды» и «Оливер Твист». В 1948 году Уайз снимет замечательный вестерн «Кровь на Луне». Главный герой в исполнении Роберта Митчума поставлен в положение, при котором две враждующие группировки считают его «своим». И наступает момент выбора... Ничего не напоминает? Правиль-

но, «Телохранитель» (1961) Акиры Куросавы и его римейк «За пригоршню долларов» (1964) Серджо Леоне. Более того, «Кровь на Луне» стал едва ли не первым вестерном, ключевые сцены которого разыгрываются в дождь. Слякоть, грязь, мужчины, отчаянно сражающиеся под водяными потоками, — все это фирменный изобразительный стиль Куросавы, растиражированный впоследствии. Японский гений тоже вдохновлялся американскими фильмами категории «Б»?..

В 1950-м, в разгар маккартизма, в выдающейся фантастической ленте Уайза «День, когда остановилась Земля» инопланетянин прибывает в Вашингтон, чтобы убедить землян не конфликтовать друг с другом. Земляне не слушаются, и тогда он на полчаса отключает на планете электричество. За ним охотятся, его убивают, но он возрождается и покидает Землю, повторив свой наказ. В этой превосходно поставленной, сыгранной и технически совершенной ленте содержится немыслимый для того времени призыв к мирному сосуществованию — в американском кино он станет привычным лишь в конце 80-х. Фильм появился среди десятков лент, разоблачающих козни коммунистов и их сообщников. А в Москве антиамериканских лент было не так много лишь потому, что товарищ Сталин устал от «многокартинья» и повелел снимать меньше, но «шедевральнее».



«Рядовые
с «Сан-Пабло»

1954 год. Картина Уайза «Генеральная дирекция». (В советских книгах можно встретить неправильный перевод названия ленты Executive Suite как «Карьеристы».) Речь идет о срочном избрании нового президента крупной компании. Основное место действия — комната заседаний совета директоров. Здесь герои раскрывают себя, проявляя трусость и благородство, верность и предательство. Актеры Уильям Холден, Фредрик Марч, Барбара Стенвик, Уолтер Пиджин, Шелли Уинтерс великолепны. Венецианский приз за ансамбль в высшей степени справедлив. Но не оставляет мысль о том, что в драматургической структуре фильма заложено все, чему через три года даст развитие Сидни Люмет в своем шедевре «12 разгневанных мужчин»...

Роберт Уайз не был великим режиссером. Он был выдающимся ремесленником, которых сегодня так не хватает. Почти пять десятилетий Уайз работал — весело, легко, с азартом и удовольствием. Он не стремился к художественным прорывам и даже, наверное, не осознавал своих открытий. На размышления о природе собственного творчества у него не было времени. Едва закончив одну картину, он начинал другую.

Завершив «Звуки музыки», Уайз улетел на Тайвань и в Гонконг, где за несколько месяцев сделал отменную трехчасовую ленту «Рядовые с «Сан Пабло», которая смотрится ныне не только как парабола на темы начавшейся вьетнамской войны (действие разворачивается в 1926 году на американском корабле, патрулирующем реку Янцзы в охваченном антиколониальным восстанием Китае), но и главным образом как жесткая мужская драма о дружбе и долге, субординации и свободе, патриотизме и революционности.

В Сан-Себастьяне наконец явилась взору пятиминутная увертюра из «Вестсайдской истории» — замечательная панорама по нью-йоркским крышам, удивительная игра цвета, актеры, поющие и танцующие, как юные боги... Кроме того, выяснилось, что Тони — лишь уменьшительное имя главного героя. Его зовут Антон, он — поляк, и об этом много говорится и поется. Фильм, в 80-м году воспринимавшийся в лучшем случае с уважением, волнует и трогает каждым кадром. Не расовое противостояние, не любовная история, даже не умопомрачительная хореография Джерома Роббинса играют тут главную роль. Волнует и пьянит волшебство кинематографа, способного из знаменитого спектакля сделать органичное экранное зрелище. Оказывается, для этого даже не нужно убирать сценические декорации. Нужна только кружащая камера — то насмешливая, то злая, то плачущая. Нужны филигранный монтаж и кинорежиссер, тонко чувствующий темп и ритм каждой сцены.

После просмотра «Вестсайдской истории» я вышел из сан-себастьянского мультиплекса «Принсипе» на набережную, где речка Урумеа впадает в Атлантический океан. И мне вдруг показалось, что я — все еще шустрый советский юнец, тридцать четыре года назад удивившийся необычным размерам буквы «З» на широкоформатном экране ярославского кинотеатра «Волга»...

Мастер-класс ремесла на все времена прошел без участия мастера.

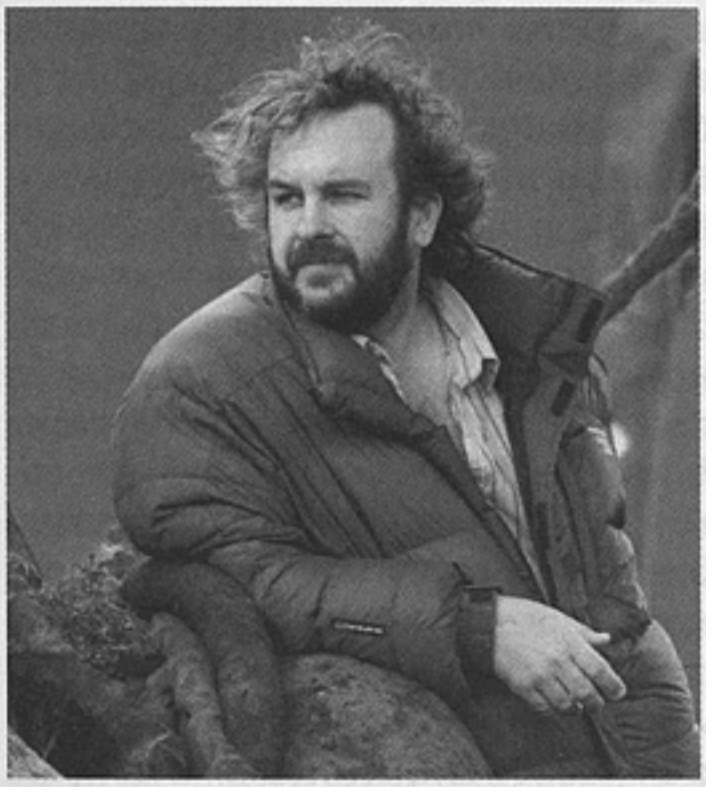
Роберт Уайз умер за день до открытия кинофестиваля в Сан-Себастьяне.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Кинг Сайз

Над пустой равниной Рохан
Гордо реет Питер Джексон,
По-над Мглистыми горами
И вершиной Карадраса.
С ним нетрезвый оператор
И одиннадцать гримеров,
А за ним бегут по полю
Кинокритик с толкинистом.
Раз пятнадцать кинокритик
Заплевать хотел героев,
Но обламывался с треском —
Вверх плевать не всем удобно.
Толкинист ругался тоже,
Но плевать поостерегся —
Лишь печатал в ноутбуке,
Что он думает о фильме...

Из Интернета



Питер Джексон

Вот теперь все стало на свои места. Когда самая заветная детская мечта сбылась. Когда все подряд увизжались от того, как превращенный в огромную гориллу Горлум изображает страстную любовь к равнодушной блондинке средних лет. Когда Питер Джексон занял первую строчку в ежегодном списке самых влиятельных персон Голливуда, заставив Стивена Спилберга любоваться своим лохматым затылком. Размер, конечно же, имеет значение, поэтому неудивительно, что, создав мыльный пузырь Кинг Конг Сайз, сам Питер Джексон тут же сдулся, потеряв почти тридцать кило веса.

Десять лет назад всем казалось, что он толстый, не слишком красивый парниша с края ойкумены, которому от природы заказана дорога в мейнстрим и суждено остаться одним из любимых персонажей в обширной резервации культовых режиссеров — в этой престижной палате номер шесть, где Джон Уотерс мирно уживается с Джимом Джармушем, Дарио Ардженто с Александром Сокуровым, Гай Мэддин с Эдом Вудом, а студия «Хаммер» со студией «Трома». Как бы подтверждая это мнение, десять лет назад Питер Джексон выпустил свой самый лучший и самый неизвестный людям фильм «Забытое серебро», сделанный в жанре mockumentary, фальшивой документалистики. Это история несправедливо забытого гения начала XX века Колина Маккензи, который был изобретателем звукового и цветного кино, монтажа, крупного плана, а также подвижной камеры на кране и телеге. Не успел он только изобрести субтитры, что было бы немаловажно, поскольку снимал Маккензи почему-то на китайском языке. Самое удивительное, что родом он был из Новой Зеландии и все свои опыты проводил

там, включая главный шедевр — украшенную удивительными спецэффектами «Саломею», фрагменты из которой предъявляются в фильме Питера Джексона. О небывалом значении Колина Маккензи с экрана вдохновенно рассуждала разношерстная компания, состоящая из составителя видеокаталогов и киносправочников Леонарда Молтина, продюсера Харви Вайнстайна, как раз ставшего киногуру после успеха тарантиновского «Криминального чтива», и актера Сэма Нила, новозеландца, как раз сыгравшего в каннском призере «Пианино» и «Парке Юрского периода», то есть ставшего масскультовой звездой. А сами авторы картины — Питер Джексон и его друг сценарист Коста Боутс — отправлялись с огромными рюкзаками в экспедицию искать заповедное место, где располагалась съемочная площадка легендарной «Саломеи».

Демонстрацию «Забытого серебра» по новозеландскому телевидению можно сравнить только с известной радиопостановкой «Войны миров» Орсона Уэллса: страна оцепенела, внезапно радостно узнав, что является родиной гения мирового значения. В финале же, когда Питер Джексон с экрана проникновенно уверял все 400 тысяч своих соотечественников, что Колина Маккензи следует немедленно изобразить на самых ходовых банкнотах Новой Зеландии, страна наконец вышла из ментального ступора и стала накручивать телефон телестудии. Большинство билось в возмущенной истерике, крича, что их надули, что издеваться над национальной гордостью может только мелкий пакостник, явно из пришлых иноземцев-иноверцев. Меньшая часть дозвонившихся благодарно ржала в трубку, уверяя, что им, новозеландцам, с их ничем не подкрепленной местечковой гордыней давно пора было надрать задницу, да так, что они бы и не сразу догадались, так что спасибо за науку. Национальный кинокомитет, профинансировавший подставу, был смущен этой реакцией, но Джексону с Боутсом все же присудили новозеландскую телепремию как лучшим авторам года.

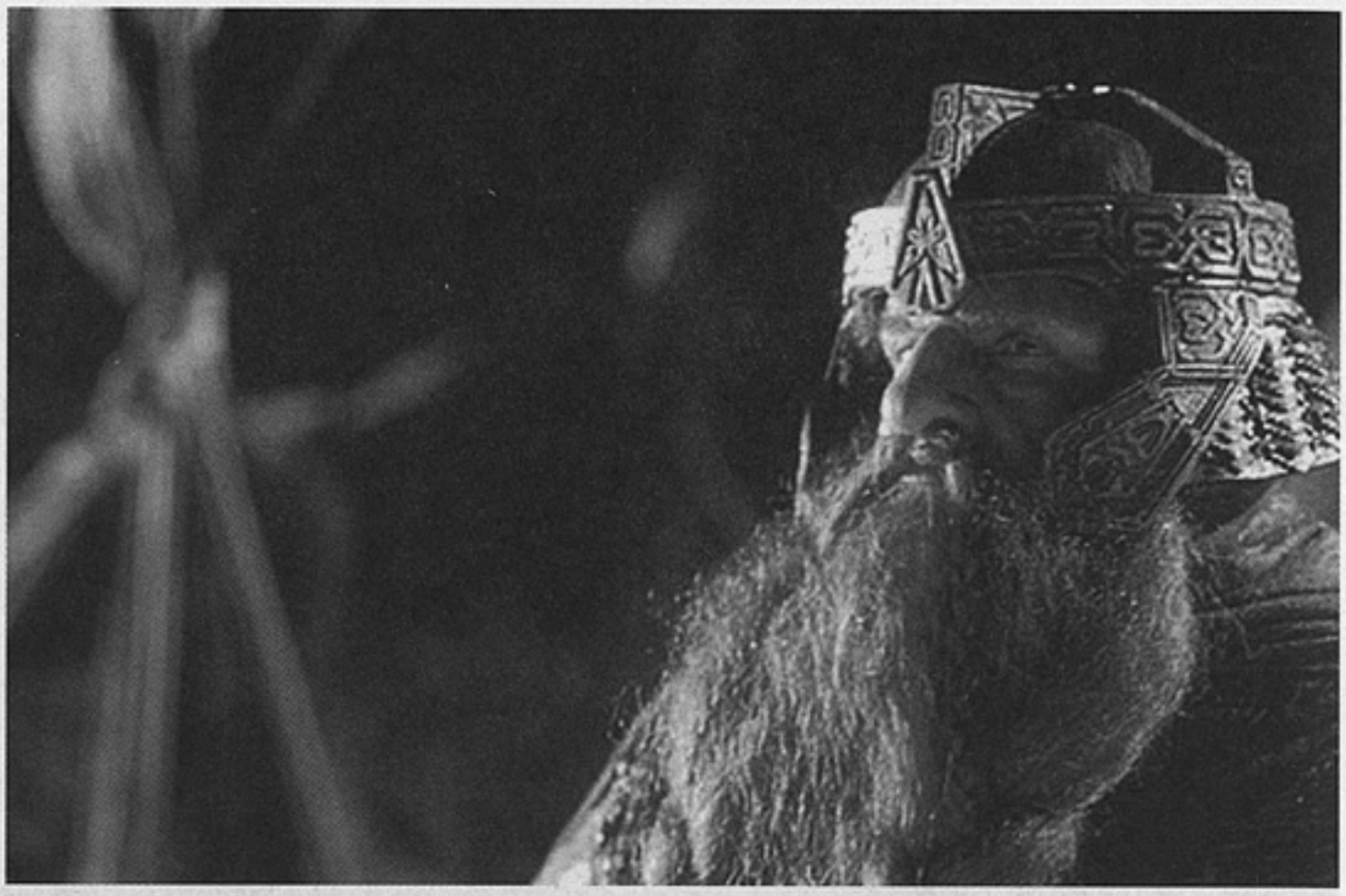
Для Джексона с его огромными аппетитами и вылезшим в «Забытом серебре» на свет божий потаенном желании занять отсутствующую нишу национального достояния Новой Зеландии этого было мало. У него был кризис середины жизни — тридцать пять лет. Позади маячили уже четверть века, прожитые с кинокамерой в обнимку. Когда Питеру было лет восемь, внимательная подруга родителей обратила внимание на то, что мальчик повсюду бродит со стареньким фотоаппаратом и снимает все, что дышит и шевелится. Она решила, что хорошим подарком на ближайший день рождения станет 8-*мм* любительская кинокамера. Приблизительно в то же время, если верить легенде, Питер посмотрел по телевизору «Кинг Конга» 1933 года и обрел мечту. Впрочем, для начала он мечтал не о режиссерской карьере, а хотел стать мастером спецэффектов, изобретать невероятных монстров и заставлять ходить страшных резиновых кукол-зомби на фоне разукрашенных звездами мрачных небес из фольги и цветной бумаги. Пока его не озабоченные поднятием престижа Новой Зеландии одноклассники катались на великах и папиных авто, курили почти дозволенную марихуану и лапали девчонок на вечеринках, толстый чудак Джексон лепил из пластилина чудовищ, приклеивал к ним заимствованные у мамы кусочки меха и создавал свои первые фильмы со спецэффектами методом покадровой съемки. Это были мультфильмы. В двенадцать лет, уже обладая 16-*мм* камерой и целым рядом придуманных им самим приспособлений для съемки разных планов, он вырыл окоп на газоне, привлек к своим занятиям несколько друзей и снял свое первое игровое кино о второй мировой войне. Чтобы выстрелы были по-настоящему впечатляющими, дырки от пуль он проделал прямо в пленке. Ничего удивительного в том, что при таких задатках парень не захотел тянуть лямку в школе и бросил ее в шестнадцать лет, отправившись из Пукеруа, из родительского дома, в столицу — в Веллингтон, где поступил на работу в фотолабораторию ежедневной газеты The Evening Post.

У него не было ни связей, ни образования, ни финансовых ресурсов. Питер Джексон, вернее, Пи Джей, как его называют друзья, а теперь и огромная

Питер Джексон на съемках фильма «Кинг Конг»

армия фанатов во всем мире, имел только подержанную камеру за 250 долларов, хороших приятелей и небольшую зарплату.

На собственные деньги и благодаря собственному обаянию Пи Джей продолжал снимать кино, вовлекая в это дело коллег по работе. Из названий для истории сохранились «Месть замогильного бродяги» и «Жаркое дня», из которого как-то постепенно стал вырисовываться «Дурной вкус». Эта первая полнометражная работа Пи Джея сразу же стала культовой, правда, сегодня смотреть ее хоть местами и смешно, но все же местами и противно, а главное — скучновато, как всякую затянувшуюся шутку прошлых лет. Хотя Пи Джей никогда на эту тему не распространялся, но он явно был сыном своего времени, поэтому панк-культура с ее культом безобразного, мусорного и дисгармоничного не прошла мимо него. Никакой другой ниши для «Дурного вкуса» не придумаешь. На производство картины ушло четыре года, что лишний раз подчеркивает рукодельность проекта, концепция которого была заявлена в названии. Коротко говоря, это история о том, как человечество чуть было не превратилось в сетевое заведение межгалактического фаст-фуда, но благодаря редкостной дурости обжор-инопланетян и адекватным действиям идиотов-суперагентов все обошлось небольшой частью съеденных представителей гомо сапиенс из новозеландской деревни, довольно забавно расставшихся с содержимым своей черепной коробки, которое злые Е.Т. ели ложками. В «Дурном вкусе» снимались самые отвязные сотрудники веллингтонской газеты The Evening Post и школьные друзья Пи Джея. Несколько ролей, включая одного из каннибалов-Е.Т., сыграл сам режиссер, потомок земных каннибалов. После чего решил исправно появляться во всех своих картинах, как Хичкок. Но сколько автор ни экономил, а все же на окончание проекта пришлось просить господдержку. После чего картину отправили на Каннский кинорынок. Стенд Фонда национального фильма Новой Зеландии привлек огромное число поклонников свежеоткрытого «киви-боя», Джексон дал изрядное количество интервью, заглушавшихся хохотом собравшихся. А «Дурной вкус», несмотря на то что при переводе с 16-*мм* пленки на 35-*мм* формат весь этот кошмар еще и исказился, расползся по 30 странам, добравшись довольно быстро и до наших первых видеотек. По крайней мере, у меня дома хранится чудовищного качества вариант фильма тех времен. А Пи Джей, который впервые выехал в своих неизменных шортах из Новой Зеландии, привез из поездки кучу фотографий. И, что характерно, все его снимки, сделанные



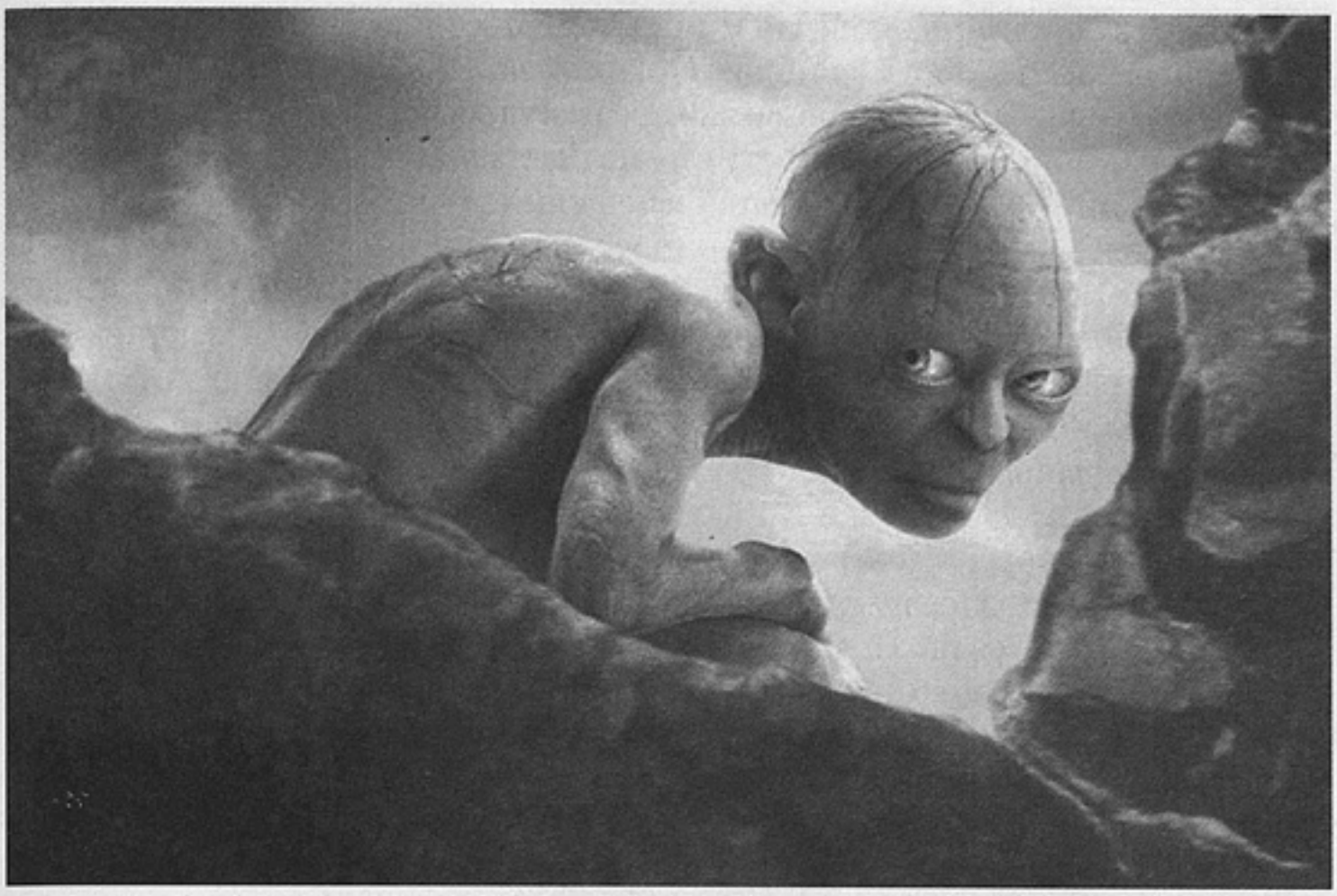
«Властелин колец: Возвращение короля»

во Франции, почему-то запечатлели исключительно местные «Макдоналдсы». Скорее всего, он не хотел отрываться от родной почвы и отказываться от привычной еды дурного вкуса. А дурной вкус заразителен — после этого мгновенного успеха кто-то в запале сравнил Джексона с высоко ценимым им самим Бастером Китоном. Он не стал разуверять граждан и разоблачать свою черную магию. Пи Джей уже тогда был глубоко убежден, что достоин любых авансов.

Ему ужас как хотелось снять кино про зомби.

Один из чиновников, подружившийся с Пи Джеем, нашел ему небольшие деньги, чтобы сделать пародию на «Маппет-шоу». У Джексона из этой затеи получился взрывоопасный фильм «Познакомьтесь с Фиблами» — настоящая кукольная порнография. Звезда шоу бегемотиха преследует любовью директора студии моржа, предпочитающего миниатюрную сиамскую киску.

«Властелин колец: Возвращение короля»



«Властелин колец: Возвращение короля»

Ведущий крайне беспорядочную половую жизнь кролик узнает, что болен СПИДом, и от него требуют список всех его партнеров за год и т.д. Этот беспредел, вырастающий из невинной и наивной, тряпичной и вязаной кукольной мультипликации, положил начало большой студии спецэффектов Weta, которая теперь работает на Голливуд. Джим Бут, продюсер картины, был больше всего обеспокоен реакцией японских соинвесторов. Дело в том, что там была крайне неполиткорректная сцена, когда у бравого солдата-лягушки вьетконговцы отъедали лапки — как деликатес. Это была пародия на «Охотника на оленей» Майкла Чимино, сделанная в крайне непристойном и неполиткорректном для азиатов ключе. Но японцы и глазом не моргнули. Однако на других рынках желающих закупить такое шоу не оказалось, поэтому сейчас кассеты с анимашкой «Познакомьтесь с Фиблами» (то есть с придурками) являются раритетом.

«Властелин колец: Братство кольца»

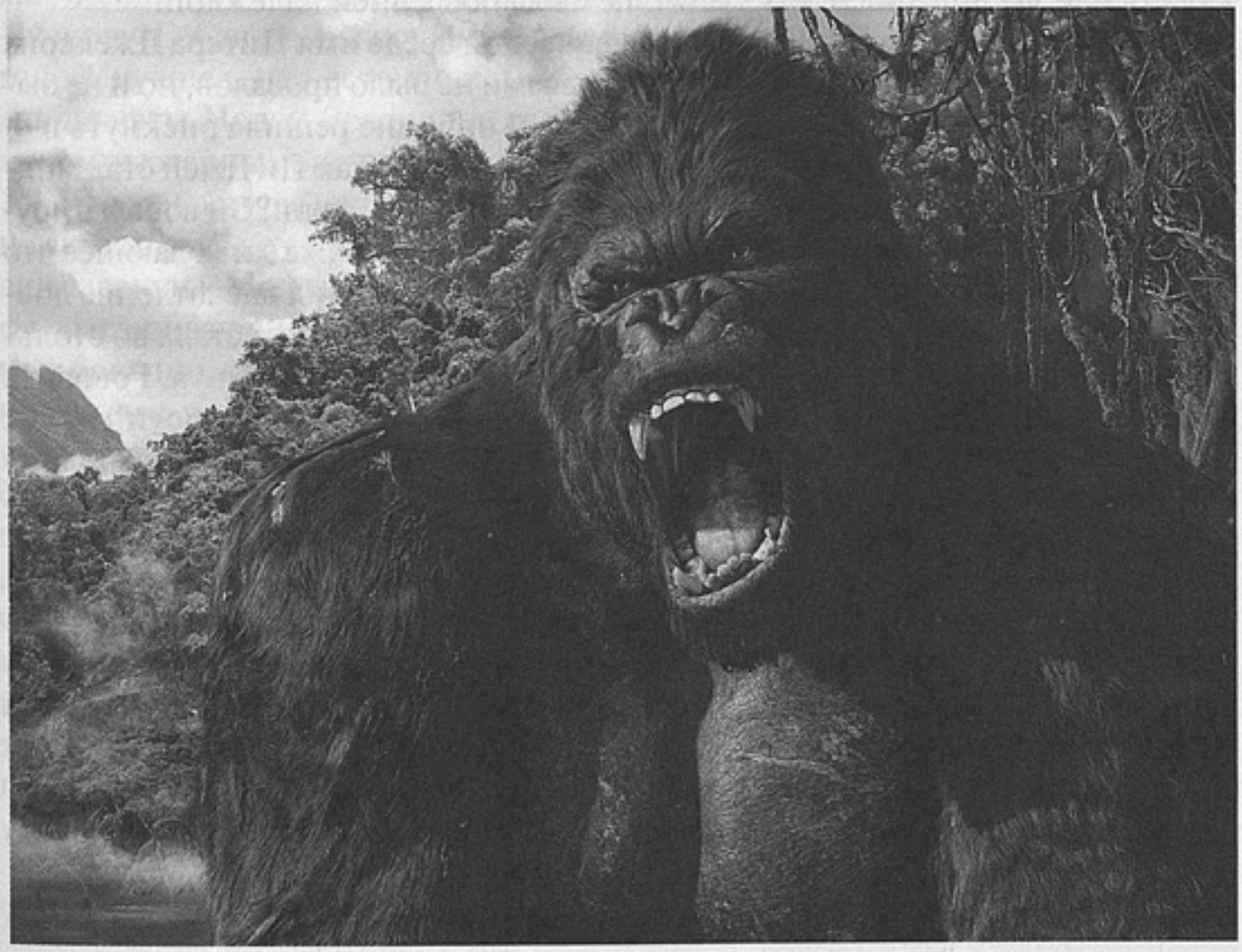
Самую культовую свою картину «Живая мертвечина» Пи Джей снимал уже с супербюджетом в три миллиона. Причем, заметьте, при частичном госфинансировании. Комический макабр про разгул зомби включал зачатки истории, которая долго еще будет зреть в душе Джексона. Я имею в виду все того же «Кинг Конга». Некий затонувший испанский фрегат покинули спятившие от ужаса крысы, которые, доплыв до торчащего в океане острова Черепа, где было много-много диких обезьян, изнасиловали все население, и таким образом появилась невиданная помесь обезьянокрыс. Зоологи веллингтонского зоопарка отлавливают одно из редких животных и выставляют в клетке для назидания публике. Затравленный деспотичной мамашей Лайонел назначает свидание продавщице из соседнего магазина в зоопарке. И мамашу, шпионящую за сыном, кусает уникальный представитель фауны острова Черепа, заражая вирусом зомби. Сам зверек немедленно гибнет под каблуком разъяренной тетки. Превратившись в зомби, она становится только гаже, и ей постоянно требуется новая человеческая плоть. В результате весь дом оказывается заполонен самыми странными людьми, превратившимися в зомби, а кроткий Лайонел и продавщица, старающиеся не выпустить зло наружу, уничтожают живых мертвецов газонокосилкой и миксером. Все это по стилю напоминает ревю с тумаками, которые в изобилии производил Чарли Чаплин. А по идеологии — шоу британской группы «Монти Пайтон». Но, как настоящий клиент палаты номер шесть, Пи Джей хотел большего — чтобы это был настоящий «киви-фильм». Он решил подчеркнуть «новозеландскость» сюжета, дотошно воссоздав по фотографиям Веллингтон 50-х годов, который сроду не видел. Некоторые киногурманы считают, что это главный спецэффект фильма, обеспечивший ему изрядное количество призов на фестивалях фантастики. Однако все же «Живой мертвечине» суждено остаться самым кровавым фильмом в истории кино — бутафорская кровь на съемочной площадке расходовалась со скоростью пять галлонов в секунду. И что вы думаете? Вопреки идиотизму происходящего на экране Питер Джексон стал настоящим «национальным достоянием» Новой Зеландии, а «Живой мертвечине», которая вышла в 1992 году, все кинотеатры дали больше сеансов, чем фильму Тима Бёртона «Бэтмен возвращается».

Ирония, лишенная высоколобости, изобретательность без доли брезгливости, упорство игрока, утратившего трезвый расчет, принесли наконец Питеру Джексону шумиху вокруг его имени, без которой он не смог бы добраться до самых дорогих игрушек на свете — голливудских заказов. Но все, что он предлагал студиям, отвергалось. Написал сценарий для сериала «Пятница, 13-е» — отвергли. Забросил в первый раз удочку с «Кинг Конгом» — пожали плечами. Предложили что-то про зомби — тут уж он сам благоразумно отказался, понимая, что это дорога в тупик. Ему нужен был проект, переворачивающий представление о нем как о трэш-мейкере. И у Питера Джексона появился шанс выйти из сумрака, сняв загадочную историю девственниц-матереубийц, которая потрясла Новую Зеландию в 1952 году. Говорят, что одновременно разрабатывались шесть (!) разных проектов на этот сюжет, один из которых хотел продюсировать Дастин Хоффман. Столь суетливый интерес был спровоцирован открытием, что одна из участниц убийства Джульет, отсидев в тюрьме положенное, переехала в Британию и под именем Энни Перри пишет там мистические детективы и содержит санаторий для умственно отсталых детей. А вот ее бывшая школьная подруга Полин Паркер, мать которой они убили за то, что это ничтожество хотело помешать их большой любви, исчезла бесследно, оставив, впрочем, после себя подробный дневник всех событий, предшествовавших кровавой развязке. Питер Джексон не удовлетворился чужими расследованиями, а затеял свое, подойдя к воспроизведению событий с маниакальной тщательностью. К примеру, у него были черно-белые фото дома, где жила Полин. Чтобы узнать цвет, в который он был выкрашен тогда, Джексон два часа собственноручно соскребал все слои, высчитывая, как археолог, где лежит его Троя. Будем надеяться, он не промахнулся. Хотя нам-то какая разница: это уже не перфекционизм, а какая-то клиника неврозов. Однако именно он вы-

«Кинг Конг»

играл тендер на «Небесных созданий», проведя при этом безупречный кастинг. Кейт Уинслет, сыгравшая Джульет, и Мелани Лински, сыгравшая Полин, после премьеры фильма немедленно стали звездами. А Джексону достался «Серебряный лев» Венецианского фестиваля, что автоматически выводило его из культового загончика и представляло миру в новом качестве — автора изысканной и странной картины, смешивающей стилистику Дэвида Линча и Терри Гиллиама в нечто достойное не простого пересказа, но обсуждения. Пи Джей и его жена, она же постоянный соавтор сценариев, Фрэн Уолш были даже номинированы на «Оскар», но проиграли Тарантино, чье «Криминальное чтиво» стало главной сенсацией года. Зато в Новой Зеландии «Небесные создания» получили призы почти во всех номинациях. И на Питера Джексона там стали просто молиться. А он начал ломать голову, как бы половчее продаться Голливуду, но при этом не срываться с насиженного места. Как раз под эти раздумья он и снял «Забытое серебро».

У Пи Джея уже была в зачатке его сегодняшняя киноимперия — студия WingNut Films и компания Weta, обеспечивающая спецэффектами. Роберт Зе-



«Кинг Конг»

мекис предложил Джексону сделать очередную серию баек из склепа, но сценарий «Страшил» так ему понравился, что он поставил его в план как самостоятельный фильм. Однако результат оказался разочаровывающим: это пустое кино про привидения и вроде бы даже саму смерть, являющихся чокнутому частному детективу, расследующему серию загадочных смертей в маленьком городке. Обычный набор не сильно выразительных спецэффектов и полное отсутствие смысла в каскаде аттракционов (чем, собственно, отличались все ранние «культовые» фильмы Джексона) производили много шума из ничего с нулевым результатом. Было от чего прийти в отчаяние. Но только не Пи Джею — он снова достал из кармана заявку на римейк «Кинг Конга», который, по одной из версий, должен был стать если не порнографией, то открыто эротическим фильмом. Но нашествие крупногабаритных героев в «Нападении 50-футовой женщины», «Могучем Джо Янге» и «Годзилле» снова и снова сбрасывали Пи Джея с его стартовой тумбочки. Это было почти смешно. И, надо сказать, Харви Вайнстайн, у которого тогда были права на экранизацию «Властелина колец», предложил Джексона в качестве режиссера на такой проект практически ради смеха. Но этот глыба-человечище, известный своим крутым нравом и истерическими причудами, решил: идея настолько неожиданна, что даже остроумна.

Почему Пи Джея вдруг начала так крутить и глючить тысячестраничная эпопея Толкиена? Да у него другого выхода не было. И другого проекта тоже. Он уже перепробовал весь свой запас: трэш, психодраму и концептуальную шутку. В запасе был только никак не дававшийся в руки Кинг Конг, и все. Поэтому он быстро составил смету, указывая преимущество новозеландских расценок, экономящих 50 миллионов долларов (причем речь шла об одном-единственном фильме, вмещающем всю сагу). Вайнстайн, чей «Мирамакс» уже больше не принадлежал ему, никак не мог уговорить руководство Disney раскошелиться на игровое фэнтези — они не верили в эту затею, упирая на то, что сказки поддаются только анимации, а мультфильм по «Властелину колец» уже был сделан Ральфом Бакши. Но Пи Джей увлекся. Он взял 20 миллионов у Вайнстайна на подготовительный этап и 18 месяцев со своей командой высчитывал и вымеривал, где будет Шир, где Гондор, где Ривенделл, а где Мордор. И тут Вайнстайн вдруг отказывается от проекта и предлагает найти другую студию за четыре недели, чтобы она тут же выплатила ему потраченные на макеты и разметку 20 миллионов. Хитроумный Пи Джей обежал почти все студии и везде получил отказ. New Line была последней надеждой.

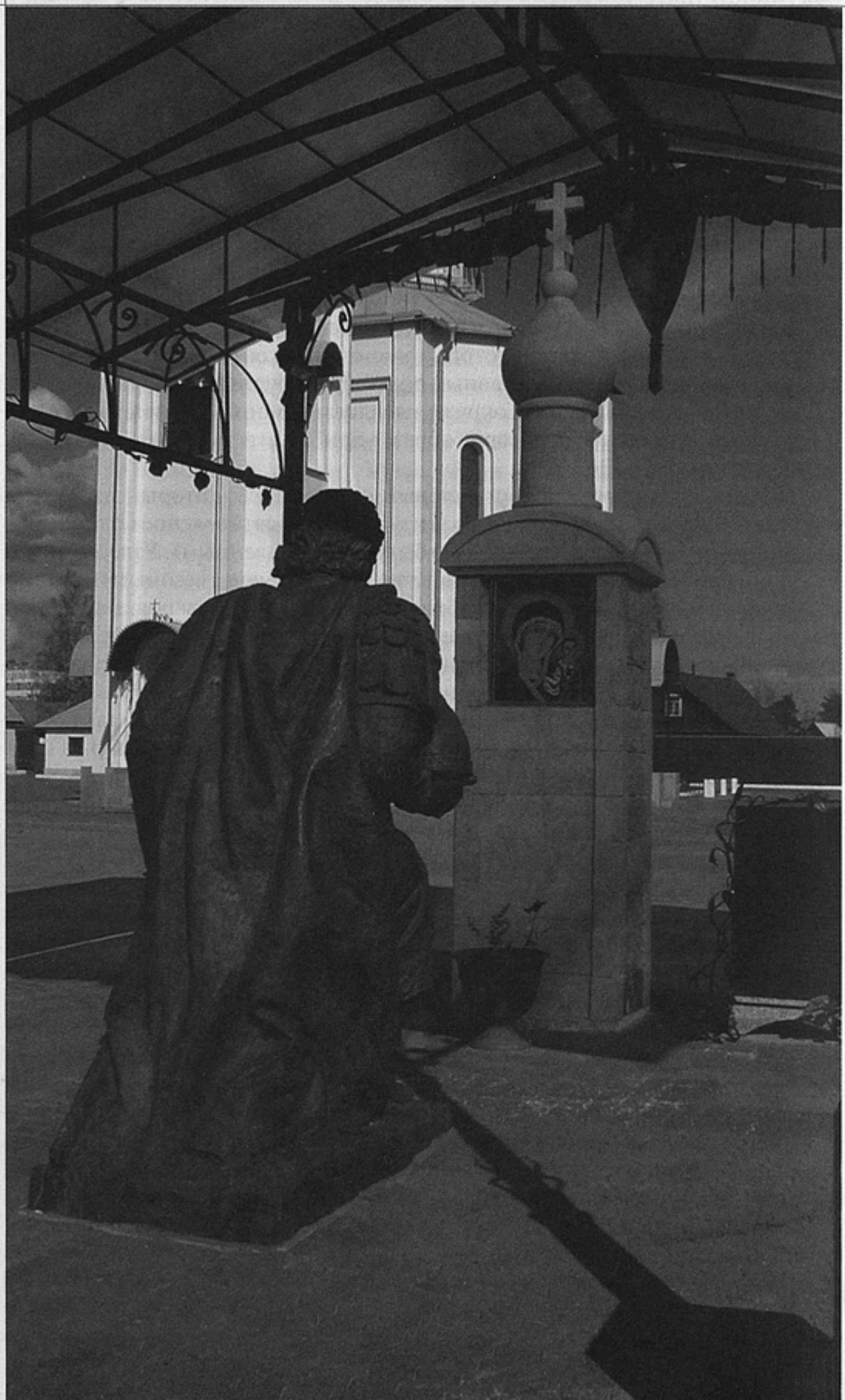
Нельзя сказать, что в кинематографической среде имя Питера Джексона было громким и бесспорным. У него за плечами не было провалов, но и не было шедевров. Однако New Line по неведомой причине решила рискнуть и — раз Толкиен написал три книги — делать три фильма. Так Пи Джей стал миллионером и самым влиятельным человеком в киноиндустрии. Он вошел в другое измерение, где размер имеет невероятно большое, даже затмевающее что бы то ни было значение. Если раньше Джексон производил впечатление ловкого сумасшедшего, то после «Властелина колец» его фигура стала во столько же раз одиознее, во сколько увеличились бокс-офис и шумиха. Говорить о нем теперь хочется исключительно штампами. Родился в Хэллоуин — так начиналась легенда. Дитя всех Святых, он с восьми лет выпускал по фильму в год. Эх, вот ему бы снимать «Титаник»! Вроде бы даже история Фродо и Кольца теперь отлично укладывается в биографию самого Джексона: он был никем, но стал всем, взялся за гуж и не стал говорить, что не дюж, тайно боролся с соблазнами и смело шел напролом, исходил босыми ногами все Средиземье (Пи Джей действительно предпочитает не пользоваться обувью, что вместе с другими привычками заставило его жену назвать его хоббитом) и в новеньком смокинге получил заслуженную награду — «Оскар» — вместе с прочими гримерами-костюмерами-декораторами-спецэффекторами.

Но все-таки он не Фродо, который действительно про Кольцо ничего до поры до времени не знал, а хитроумный Гэндальф, манипулирующий реальностью с самыми лучшими, впрочем, намерениями. Потому что еще в 1996

году Пи Джей попросил программиста Стивена Регелуса написать программу больших батальных сцен. Он хотел, чтобы каждый участник компьютерного сражения действовал на экране индивидуально и врагов можно было бы ясно различить по́ поведению. В то время ничего подобного не делали даже в лукасовской Industrial Light and Magic. Спрашивается, зачем ему это было надо, если не для «Властелина колец»? Нет, Пи Джей лукавит, прикидываясь наивным хоббитом. Он прекрасно знал, что у Вайнстайна есть такой проект, а поскольку денег на него нет, то продюсер согласится на план режиссера. Ну а когда будут готовы макет и рисунки, то и деньги появятся, — кто-то обязательно клюнет на Кольцо Всевластия. Кроме того, субкультурные явления вдохновляли Пи Джея всегда, но только фанаты-толкиенисты обладали той силой, которая могла вырулить его карьеру в правильном направлении. Питер Джексон никогда не скрывал, что его «Властелин колец» — кино для фанатов и для того, чтобы их стало во много раз больше. Так что все игры в кровавого Бастера Китона и «Монти Пайтона» были не более чем разминкой. Его бог — Лукас, а это от лукавого. И он этого больше не скрывает. Историю про то, что каждому надо научиться следовать Добру, отрекаясь от себя, потому что любой компромисс отнимает душу, Пи Джей превратил в калькуляцию: десять тысяч лицевых протезов, более трех тысяч пяток для хоббитов, три тысячи пар ушей. Задания были такими: «Нужны двести высоких, стройных человек, которые выглядели бы как гермафродиты, они будут несколько дней носить накладные уши». Или: «Нужны сто пятьдесят грубых боевых парней, готовых носить латексные маски». Во время съемок даже исполнителям главных ролей было очень трудно поговорить с Джексоном — он был всегда окружен двадцатью мониторами и рассуждал о художественных задачах и «зерне образа» приблизительно так: «У нас битва по рейтингу PG-13».

Получился гигантский трехчастевый компромисс, который пытаются оправдать вырванной фразой из Толкиена: «Придумать зеленое солнце легко; трудно создать мир, в котором оно было бы естественным». Утверждение, что книга профессора некинематографична, не стало менее весомым после того, как фильм вышел в прокат и собрал три миллиарда долларов. В сущности, это именно та грандиозная неудача, которую предрекали любому экранизатору «Властелина колец»: суть полностью уничтожена подробно воспроизведенными вещами, превратившими философию в парк субкультуры и отдыха. Реально — это просто подарок нашему местному шуткарю Пучкову-Гоблину, делающему «смешные переводы» из одного жанра в другой. А лучшее, что есть в фильме, — неукрощенные пока еще человеком ландшафты Новой Зеландии, которые большинство зрителей принимают за компьютерные рисунки.

Что же касается исполненной детской мечты о «Кинг Конге», то о ней можно сказать только словами отчета Александра Сергеевича Пушкина о нашествии саранчи в Молдавии: прилетела, все поела и улетела. Конечно, есть нюансы, выращивающие концепции, скажем, того, что свою карьеру надувателя самых больших в мире мыльных пузырей Пи Джей отразил в образе бездарного прохиндея-режиссера, который во времена Великой депрессии, обдурив всех, уплывает со съемочной группой в далекие моря — искать натуру для суперблокбастера, а в итоге эта авантюра увенчивается демонстрацией здоровенной гориллы в каком-то варьете. Но что это дает? Конечно, Питер Джексон все про себя понимает, и чувство юмора у него никто не ампутировал. И в конце концов у него всегда есть шанс вернуть Кольцо Всевластья куда следует вместе со всеми пикселями. Ну хотя бы снимая маленький камерный фильм «Любимые косточки» по книжке Элис Себолд про девочку-подростка, которая была жестоко изнасилована и убита, после чего попала на небо, откуда следит за расследованием собственной смерти.



Памятник «Александр Невский коленопреклоненный перед иконой Божьей Матери». Скульптор Альберт Чаркин

Фото Юрия Калиновского

ДМИТРИЙ КОММ — МИХАИЛ ЗОЛОТОНОСОВ

Идет перформанс

Дмитрий Комм. Один мой знакомый вскоре после президентских выборов 2000 года и сопровождавшей их пропагандистской кампании, бросил сакраментальную фразу: «Наконец-то нам разрешили родину любить!» Я, разумеется, сразу поинтересовался, какое именно ведомство выдает эти разрешения, стоят ли там все необходимые подписи и печати, а также оговорены ли в этих документах позиции, в которых следует любить родину, или здесь допускается импровизация? В общем, обидел человека. И, как выяснилось, напрасно. Потому что события последующих лет продемонстрировали, что любить родину нам не просто разрешили, а прямо-таки приказали. Причем, как водится, странною любовью.

Здесь я предлагаю опустить традиционные интеллигентские извинения, что, дескать, в любви к родине нет ничего плохого, мы и сами ее обожаем, и перейти сразу к предмету обсуждения: к извращенным формам, которые эта любовь приобрела в нашей стране.

Основных симптомов любви к родине, по мнению отечественных специалистов этого дела, всего три. Первый — это умение собирать автомат Калашникова и ходить строем в противогазе. Для обеспечения этого умения в школах была вновь введена военная подготовка. Второй — мышление в стиле осажденной крепости. Тут было труднее — все-таки за пятнадцать лет чувство реальности у многих людей появилось. Но ведомство, которое с 1917 года отвечает у нас за любовь к родине, справилось и с этой задачей. С телевидения исчезли почти все более или менее вменяемые политологи, а их место заняли фигуры вроде Леонтьева и Дугина, неустанно поющих песню про то, что «враги сожгли родную хату». И, наконец, третий признак любви к родине — неустанный поиск внутренних вредителей, шпионов, диверсантов и безродных космополитов. С этим тоже все в порядке: олигархи непатриотичной национальности обезврежены, а их имущество поделено между другими, патриотичными олигархами. Отдельные журналисты, ошибочно полагавшие, что их долг распространять не патриотизм, а достоверную информацию, удалены из профессии.

Разумеется, кинематографисты тоже не могли остаться в стороне от этих титанических усилий. Тем более что любовь к родине — дело недешевое, под нее выделяются изрядные бюджеты, которые грех не освоить. Результат: возрождение старого доброго военно-патриотического кино, которое поторопились было списать в архив. В новой версии этот жанр не только призван пробуждать желание немедленно пойти и записаться куда-нибудь добровольцем, но и — что гораздо важнее — «редактировать» в массовом сознании некоторые неудобные события реальной жизни. Например, «72 метра» Владимира Хотиненко имеет явную задачу переписать трагедию «Курс-

ка». Затем появляется «Личный номер», повествующий о том, как чеченские и арабские террористы захватывают в Москве цирк (!), а героический майор ФСБ их в одиночку обезвреживает, причем ни один из заложников не погибает. Самое потрясающее: в титрах данного опуса значится, будто он снят по мотивам реальных событий. «Норд-Оста», что ли? Это все равно как если бы в Голливуде сняли кино про 11 сентября со счастливым концом, где какой-нибудь Брюс Уиллис уничтожал бы всех террористов и сажал угнанные самолеты прямо на улицы Манхэттена. Но американцы никогда не дойдут до такого кощунства. А наши киношники — пожалуйста; стыд не соль, глаза не выест.

«Личный номер» стоил 8 миллионов долларов, а в прокате собрал (по данным журнала Forbes) всего 4,5 миллиона. То есть это был катастрофический провал. Однако когда речь идет о патриотическом воспитании, мы за ценой не постоим. И вот выходит уже десятимиллионный боевик «Зеркальные войны» — с названием, украденным у Джона Ле Карре, и сюжетом, позаимствованным у советского шпионского фильма 1959 года «Голубая стрела», где вражеские шпионы тоже хотели украсть наш новейший истребитель. Но в данном фильме принципиально новой является причина, по которой они пытаются это сделать: им нужно сбить самолет президента США.

С точки зрения драматургии, это неудачный ход: за американского президента наши зрители переживать не будут. Вот если бы опасность грозила нашему президенту, сопереживание в зрительном зале могло бы быть гораздо сильнее — чтобы понять это, не нужно быть великим мастером саспенса. Некоторые критики расценили этот неуклюжий сюжет, как символ якобы имеющейся установки на дружбу с Америкой: *наши* летчики не щадят живота своего, чтобы спасти *их* президента. Но в действительности логика здесь совсем другая. Нашего президента охраняет лучшая спецслужба в мире, глава которой удостоен звания Героя России, и ни в коем случае нельзя, чтобы у зрителей закралась хоть тень сомнения в ее компетентности. А потому президенту России никакая опасность не может грозить по определению. Вот и приходится отечественным Брюсам Уиллисам спасать чужого президента.

Смотреть новое русское патриотическое кино одновременно смешно, жутко и противно — как перечитывать рассказы про шпионов, написанные в сталинскую эпоху. Да, новые технологии, да, монтаж на компьютере делают, но в мозгах ничего не изменилось. Представления о мире, стране и человеке у создателей этих картин — на уровне прапорщика КГБ периода развитого застоя. И фильмы они делают неталантливо, для галочки, чтобы отчитаться в соответствующих инстанциях: бюджет освоен, целлулоидное средство для промывания мозгов изготовлено. Им не важно, что очередной «визуальный монстр» провалится в прокате; его потом десять раз по TV в прайм-тайм покажут, чтобы достичь нужного эффекта.

Михаил Золотоносов. В период перестройки и гласности очень любили повторять афоризм: патриотизм — последнее прибежище негодяев. Имелось в виду, что, спекулируя на любви к отечеству, родине, вымогают у человека отказ от прав и свобод, причем добровольный. Популярность этого афоризма на какое-то время заставила замолчать про патриотизм. При Путине снова начали.

Понятно, что под прикрытием любви к родине внушают любовь к правящему режиму и к службе в армии, в которой никто не хочет служить. То есть патриотизм — это зомбирование на все то, что выгодно государству и не нужно человеку. В июле 2005 года правительство утвердило программу «Патриотическое воспитание граждан РФ на 2006—2010 годы». На патриотическое воспитание выделено 17 миллионов долларов. Помню, в школах на уроках пения распевали: «То березка, то рябина, куст ракиты над рекой. Край родной, навек любимый, где найдешь еще такой». Музыка Дмитрия Кабалевского, стихи Антона Пришельца, создано в солнечном 1950 году. Вряд ли у нас будут выделять деньги на воспитание любви к кусту ракиты. Еще Го-

голь в «Записках сумасшедшего» писал: «А вот эти все, чиновные отцы их, вот эти все, что юлят во все стороны и лезут ко двору и говорят, что они патриоты и то и се: аренды, аренды хотят эти патриоты!» Так в России всегда было. Очевидно, что, апеллируя к старым ценностям, хитрецы выбили 17 миллионов долларов, чтобы их разворовать. Впрочем, есть люди, которые убеждены, что если в школу вернули НВП, то не будет отбоя от желающих служить в армии.

Интереснее другое: тот великолепный кич, который неизбежно порождается в искусстве, как только запускается процесс производства патриотизма. Поэтому я двумя руками за такую пропаганду: всегда возникнет нечто по-настоящему смешное. Замечали ли вы, что патриотическая пропаганда бессознательно рассчитывается на детей? Потому что народ — это дети при царе-батюшке, и как только патриотизм становится установкой, рождается стиль литературы для детей. Оттого Сергей Михалков — детский писатель: литературная поза обслуживания власти сразу рождает инфантилизм стиля, таковы все его раболепные стихи о Сталине. Такой же стиль для детей создал в свое время Бенедиктов. Вот, скажем, пример из его густо патриотической поэмки о Петре — «Малое слово о Великом» (1855):

Взял топор — и первый ботик
Он устроил, сколотил,
И родил тот ботик — флотик,
Этот флотик — флот родил.

Кстати, этому дебильному опусу 150 лет, но он все, как новенький. Потому что флот наш — все еще «флотик», существующий именно в том стиле, в котором писал Бенедиктов. Достаточно почитать прозу Александра Покровского о подводном флоте (автор сам служил, он — капдва в отставке), чтобы в этом убедиться.

«72 метра», режиссер Владимир Хотиненко

Убеждает и реальность, которая становится все дебильнее и комичнее. Например, 31 июля 2005 года пытались пышно отметить день Военно-Морского Флота. На самом праздновании взрывом учебной мины пробили корпус крейсера, который чуть не затонул посреди Невы на глазах у толпы зевак. А уже 3 августа на Дальнем Востоке в секретной бухте затонул секретный батискаф, и вскоре выяснилось, что иностранные средства спасения были куплены за большие деньги после гибели «Курска», но пользоваться ими за пять

лет так и не научились. Пытались экстренно воспользоваться, но сломали (сообщение начальника Главного штаба ВМФ России на молебне в соборе Николы Морского в Петербурге, посвященном пятилетию катастрофы атомной подводной лодки «Курск»), а спасением батискафа управлял центр НАТО по спасению подводных плавсредств в Норфолке (США). Иначе говоря, к пятилетию одной катастрофы произошла вторая, потому что патриотическое воспитание — вещь весьма действенная. Схема получается такая: негодяи плодят идиотов. Потом идиоты специфическим образом умнеют, достигая статуса негодяев, и так до бесконечности.

Представляю, какое количество идиотов (и с какими последствиями) воспитал мегапроект Первого канала «Большие гонки». Судя по составу тусовки, на ТВ была проведена тотальная мобилизация, и от согласия той или иной звезды участвовать в проекте зависела ее дальнейшая телевизионная судьба. А это бабки. Потому мобилизация была всеобщей. Получился патриотический кич с плавным переходом в националистическую истерику. Сытая элита (вроде Леонида Якубовича) и не способные к спорту «гламурессы» (вроде Наташи Королевой и Жанны Фриске) стояли в стороне и галдели, неубедительно изображая веру в победу «наших» и патриотический экстаз. А молодежь призывного возраста бегала и прыгала, участвуя в убогих конкурсах и изображая национально-патриотическое рвение. В одном из соревнований по площадке метался бодрый французский бычок с подпиленными рогами, а участники, цеплявшиеся за веревки, должны были подпрыгивать, уворачиваясь от него. Но бычок был активнее. Нагиев время от времени ревел нечто вроде «Вперед, Россия!» или «Мы — лучшие». (Внезапное выпадание из «Окон» в Европу даром не прошло.) Оказалось, что от способности увернуться от бычка напрямую зависит престиж России.

Д.Комм. Опереточный характер нынешней патриотической пропаганды бесспорен. Еще в 2000 году популярный бард Тимур Шаов в песне, которая так и называлась — «О народной любви», пел: «Идет перформанс под названьем «Возрождение страны». Часть вторая, патетическая». Глупость этого перформанса, безусловно, служит не только дымовой завесой для разворовывания денег, но и помогает осуществиться его главной цели — не дать людям осознать себя личностями. Умышленная наивность пропаганды апеллирует к самым инфантильным психическим реакциям. Подданные с мыслительными способностями пятилетних младенцев — извечная голубая мечта российской государственности. Ребенок не способен сам позаботиться о себе и делает все, что скажут большие дяди. Он также не ставит под сомнение право взрослого отшлепать его или поставить в угол. В детском саду любой протест против действий власти не осмыслен и превращается в михалковский «Праздник непослушания».

В зрелом, свободном обществе очень высока степень дифференциации людей по самым разным признакам — культурным, этническим, гендерным, религиозным и т.п., — а потому главным достоинством, доказательством цивилизованности его членов считается умение находить компромиссы друг с другом. Напротив, в обществе инфантильном, авторитарном господствует восприятие себя как некоего единого тела: все мы вместе, все мы заодно, и победа у нас одна на всех, и за ценой мы, как водится, не постоим. Тут уже не до компромиссов, да и с кем их искать, если нет индивидуальности, а есть одно большое коллективное тело. «Все под небесами», — как говорится в одном китайском фильме. Правда, в роли «небес» у нас выступает государство, а потому это определение начинает сильно напоминать знаменитую формулу Муссолини: «Всё в государстве, ничего вне государства, ничего против государства».

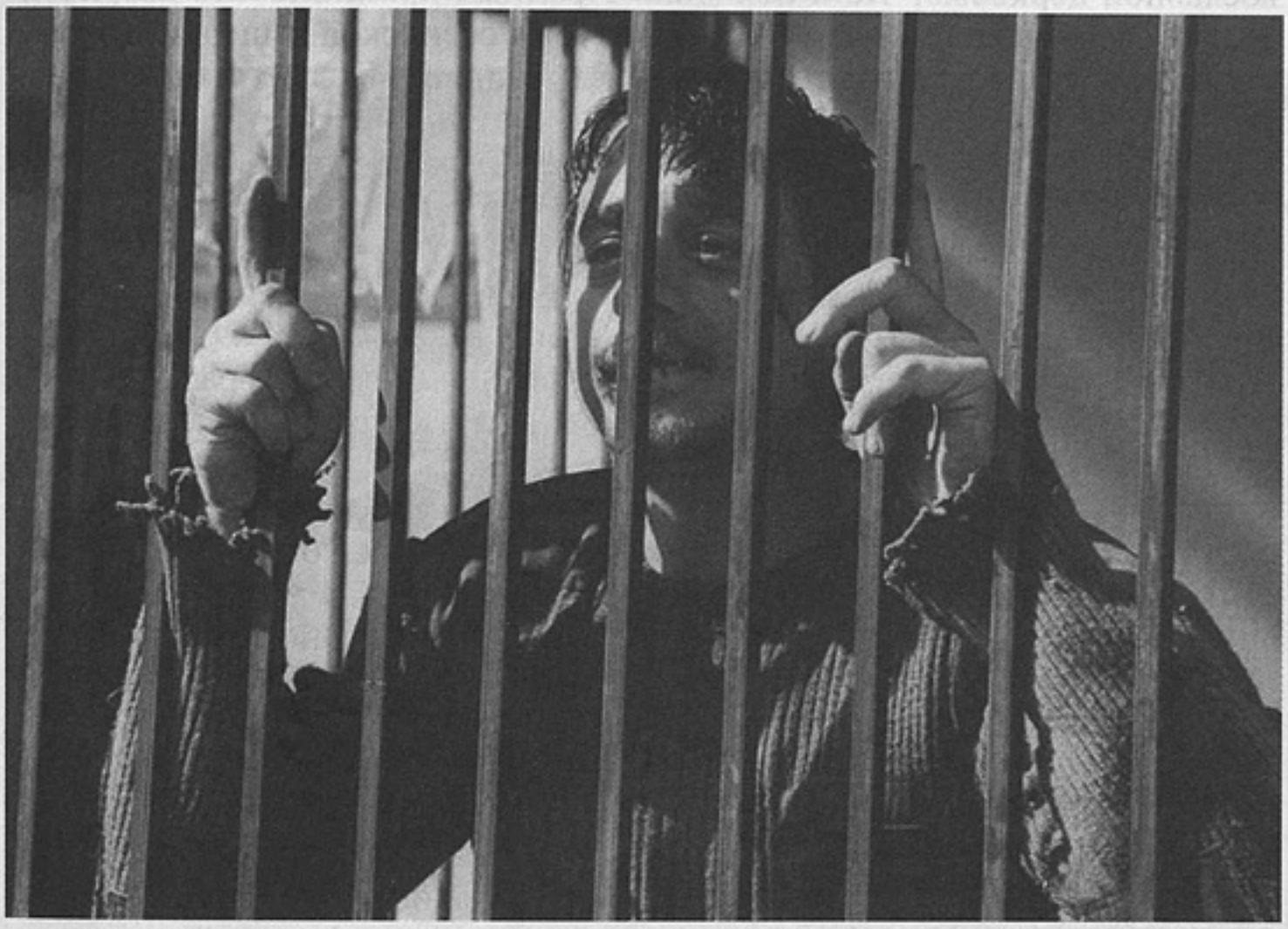
Эта эпидемия глупости сказывается не только на образцах патриотического кича, но и на произведениях, авторы которых имели цели вполне благие. Хорошим примером здесь является телесериал «Штрафбат» с его слоганом «Кроме власти советской есть еще земля русская!». Символично, что в сериале, пытающемся честно рассказать о самой мрачной стороне Великой

Отечественной, данная фраза, как и половина всех патриотических реплик вообще, отдана вору в законе, хотя куда логичнее она звучала бы в устах кого-либо из политзаключенных. Мнение лагерного аксакала разделяет и примкнувший к штрафбату поп с винтовкой, который, видимо, позабыл требование евангельского Христа: «Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи».

Понятно, что война — экстремальная ситуация, когда общественные противоречия естественным образом нивелируются (хотя и не до такой степени, чтобы священник в облачении и с крестом мог сопровождать регулярное подразделение Красной Армии). Но заказчикам патриотического кича хочется сформировать у людей аналогичное мышление и в мирное время. Точнее, им бы хотелось, чтобы народ забыл, что сейчас у нас (формально) царит мир.

Необходимость единения всех и вся во имя спасения родины трогательно обоснована в фильме «Антикиллер-2». В этой картине повествуется о том, как чеченские боевики дошли до полного беспредела: похитили вора в законе Креста, а с ним и весь воровской общак. Разумеется, силы правопорядка не могут оставить безнаказанным такое злодеяние. Герой первого фильма Лис, переквалифицировавшийся из мстителя-одиночки в бравого собровца, ведет коллег на битву с мировым терроризмом. В финале служители закона, объединившись с нарушителями оного, изничтожают супостатов, освобождают захваченных ими заложников, и общак, само собой, возвращают *законным* хозяевам — то есть Кресту и его братве.

По сути в подобных фильмах происходит то же, что и в «Ночном Дозоре», только в реалистическом, а не фантастическом антураже — союз добра со злом (блюстителей закона с уголовниками), заключаемый ради высшей цели, в данном случае — «земли русской», которой перманентно что-то угрожает.



«Личный номер», режиссер Евгений Лаврентьев

В советские времена подобная идея формулировалась афоризмом «Сначала думай о родине, а потом о своей уродине». Но советская пропаганда так и не смогла преодолеть очевидное противоречие между пролетарским интернационализмом и патриотизмом сталинского розлива. Сегодня этой проблемы нет, и родина/государство успешно превращается в фетиш, перед величием которого должны стираться классовые, религиозные и, возможно, даже половые различия.

Но самое интересное — позиция многих интеллектуалов, схожая с радостью дурачка из русской народной сказки, кричавшего на похоронах: «Тас-

кать вам, не перетаскать!» Мне доводилось читать «аналитические» статьи, критиковавшие телевидение, но не за то, что оно врет, а за то, что врет недостаточно талантливо, недостаточно изобретательно, не задействует все свои ресурсы для формирования «положительного образа России». Если бы задействовало — мы бы уже давно лопались от гордости за свою страну.

На самом-то деле наша медийная «элита» очень старается, и уже даже может похвастаться результатами. По данным социологов если в 1998 году с тезисом «Россия для русских» были согласны меньше 15 процентов населения, то в 2004-м — уже 22 процента. При этом 42 процента опрошенных разделяют мнение, что «во многих бедах России виновны люди нерусских национальностей». 49 процентов считают, что «необходимо ограничить влияние евреев в органах власти, политике, бизнесе, юридической сфере, системе образования и шоу-бизнесе». 46 процентов требуют ограничить проживание на территории России выходцев с Кавказа, 39 — китайцев, 32 — цыган, а 14 процентов — представителей всех национальностей, кроме русской[1]. Так что национальную идею — в соответствии с понятиями заказчика — вроде как уже формируют.

М.Золотоносов. Попытались сформировать. 4 ноября 2005 года, в День народного единства (впервые отмеченный), и характерно, что единственной демонстрацией в Москве была разрешенная властями демонстрация националистов под лозунгом, сочиненным для идеологического обеспечения контрреформ Александра III, — «Россия для русских». Возрождение этого лозунга символично. Символично, что на роль врагов годится кто угодно — в данном случае «польские интервенты» (в обновленной редакции — «польско-литовские»). Тем более что это дает возможность в форме патриотического кича возродить борьбу с «латинством», с католицизмом, одобряемую Русской православной церковью, что и породило странный праздник. Это патриотический (националистический) праздник той Российской империи, которая в 1830-е и 1860-е годы подавляла польские восстания. Им заменили день 7 ноября, «красный день календаря». Кстати, при Ельцине день освобождения Москвы от поляков назначили на 7 ноября (Федеральный закон № 32-ФЗ от 13 марта 1995 года «О днях воинской славы (победных днях) России»), а теперь незаметно перенесли.

В то же время, когда в Москве отмечали 60-летие Победы, в официальной речи на ТВ старались не упоминать, что войну вели с *немцами* (ветераны на это обратили внимание, и возмущение даже прорвалось один раз на экран), старались по возможности не делать акцент на изощренных зверствах нацистов (Хатынь и фильмы об этой трагедии, документальные и игровые, по этой причине полностью исключили, равно как и «Восхождение»), на лагерях уничтожения (отсюда, например, непоказ фильма М.Ромма «Обыкновенный фашизм»), на антисемитизме как государственной доктрине Германии, на том, что война велась не по Гаагским конвенциям, а на уничтожение — пленных и населения. Иными словами, образ войны в пропаганде подменили, потому что Путин дружил тогда с канцлером ФРГ.

В итоге, как в романе Оруэлла, история переписывается, дорабатывается, исходя из текущих задач, — свойство любого тоталитарного режима (все время уточняется, кто враг сегодня и с кем воевали прежде); во-вторых, идет семиотическая революция с заменой (или дополнением) одних знаков другими: советско-пролетарских — имперскими, которые в произвольном порядке, пригоршнями извлекают из исторического небытия и создают с их участием патриотический кич. Возникает кашеобразная смесь всего со всем. 23 февраля сделано нерабочим днем (в связи с введением нового Трудового кодекса (см. ст. 112) законом № 197—ФЗ от 30 декабря 2001 года), а эта дата связана с созданием Красной Армии Троцким. Но ведь не случайно Штирлиц всегда отмечал 23 февраля.

---

[1] См.: «Неприкосновенный запас», 2005, № 1 (39), с. 39—42.

Самый гениальный пример «каши» — памятник «Александр Невский коленопреклоненный перед иконой Божьей Матери», расположенный в поселке Ленинское Выборгского района Ленинградской области (открыт в апреле 2000 года, скульптор А.Чаркин). Якобы в основе события, которое изображает памятник, лежит легенда, согласно которой в начале похода в Южную Финляндию против тавастов в 1256 году князь Александр Ярославич молился перед иконой Божьей Матери в церкви святых Константина и Елены, расположенной именно там, где ныне находится поселок Ленинское. Однако в литературе об Александре Невском говорится лишь о молитве князя в Софийском соборе Новгорода перед Невской битвой, других же отмеченных молитв о даровании победы не зафиксировано. Иными словами, памятник посвящен несуществующему событию, основан на фантазии новорусского заказчика. Это классический бодрийяровский симулякр, а в эстетическом отношении — кич, являющийся выполнением заказа на «патриотическую скульптуру».

Фигура Александра Невского изображена коленопреклоненной (князь опирается на левое колено), в согнутой правой руке шлем, в левой — меч, поверх кольчуги надета мантия, на груди четырехконечный крест. Взгляд князя обращен на кукольную «часовенку» (облицована известняковыми плитами), увенчанную куполом с шестиконечным крестом (это образ той церкви, в которой князь якобы молился в 1256 году). На «часовенке» находится икона Богоматери с младенцем Христом, обращенная к князю; справа и слева от «часовенки» симметрично установлены две вертикальные гранитные стелы высотой 100 сантиметров каждая, на которых укреплены пластины из желтого металла. На левой пластине выгравирована надпись: «Односельчане пос. Ленинское. Участники Великой Отечественной войны 1941—1945 г. Ушедшие из жизни после войны, в разные годы. Вечная память», ниже — 58 фамилий; на правой пластине выгравированы 62 фамилии.

«Обыкновенный фашизм», режиссер Михаил Ромм

Поскольку православным молиться надо, стоя на обоих коленях (на одно колено во время молитвы становятся католики, с которыми князь воевал!), смысл эпизода, «инсценированного» безграмотным в религиозном отношении скульптором, сводится к тому, что князь не молится, а приносит воинскую присягу Божьей Матери перед битвой за православную веру, перед покорением чужих (католических) земель «мечом и крестом». Поза князя напоминает о монументе «Защитникам Родины» (1970) Н.В.Томского в Саранске, в состав которого входит фигура коленопреклоненного воина с мечом

в руках. Но, принося присягу, князь стоит перед иконой Божьей Матери — парадокс, вполне логичный для кича. В памятнике соединены военные и религиозные смыслы (что акцентирует внимание на военной сущности православия как религии завоевания — эта родовая черта возникла у православия в момент его рождения и зафиксировалась навсегда), различные исторические эпохи (XIII и XX веков) и нестыкуемые стилистики парадного «столичного» монумента и скромного поселкового мемориала умершим ветера-

«Штрафбат», режиссер Николай Досталь

нам-односельчанам. Сверх всего голова, ее наклон, лицо отсылают к изображениям Иоанна Крестителя на картине А.А.Иванова «Явление Христа народу» (1837—1857) и Христа на картине И.Н.Крамского «Христос в пустыне» (1872). Все это вопиющее разностилье, весь этот стихийный «постмодернистский» монтаж разнородных изображений и является характернейшим признаком кича. К тому же у современных жителей поселка Ленинское существует поверье, что именно здесь скрывался от царского правительства Ленин (мне даже показали место, где некогда стоял дом, в котором он жил). На самом деле это такой же миф, как и молитва Александра Невского: кажется, сама эта местность так и притягивает симулякры. Между прочим, в последние годы в окрестностях поселков Репино и Ленинское возникло очень богатое новорусское поселение — малоизвестный широкой публике вариант московской Рублевки.

В результате семиотическая революция оказывается пародийной: прежняя коммунистическая героико-патриотическая символика сворачивается до военной тематики, универсальной для русской культуры, и стыкуется с любыми событиями этого типа, произвольно набираемыми из исторического ресурса. Напомню в этой связи слова П.А.Вяземского, написанные им в «ампирные» 1830-е годы, в «золотой век николаевской реакции»: «Воинственная слава была лучшим достоянием русского народа: упоенные, ослепленные ею, радели мы мало о других родах славы. Военное достоинство было почти единою целью, единым упованием и средством для высшего звания народа [...]. Лира Ломоносова была отголоском полтавских пушек... Ломоносов, Петров, Державин были бардами народа, почти всегда стоявшего под ружьем, народа, праздновавшего победы или готовившегося к новым»[2]. Войны всех времен слипаются в один патриотический ком, который на нас и катят.

Д.Комм. Кинематографическим аналогом описанного вами памятника Александру Невскому является фильм «Русский ковчег». В сокуровском Эрмита-

[2] Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984, с. 190—191.

же «святое семейство» Николая II мирно соседствует с советской администрацией музея, господа из прошлого аплодируют Гергиеву и ряженый Пушкин, кажется, сейчас подойдет к зрителям и предложит с ним сфотографироваться. И при этом имеются две непременные составляющие тоталитарного мышления: комплекс исключительности (в данном случае не расовой или классовой, а «культурной» — это такой более завуалированный, «интеллигентский» вариант) и, как следствие, изоляционизм (наш культурный ковчег со всех сторон окружен водой). Я вообще не понимаю, почему большинство критиков убеждены, что Сокуров озабочен проблемами культуры; в действительности его завораживает «избранность».

Той же теме посвящен и его последний фильм «Солнце», где отчетливо противопоставляются «высокая», «аристократическая» культура Японии (персонифицированная императором Хирохито) и «плебейская», массовая культура завоевателей-американцев. Месседж фильма получается такой: трагедия победы массовой культуры над элитарной. Проблема лишь в том, что «высокодуховный» Хирохито на деле являлся военным преступником, избежавшим Нюрнберга (куда его требовали отправить и Черчилль, и Сталин) лишь потому, что союзники не захотели терять еще миллион человек, штурмуя Токио. Хирохито был идейным вдохновителем чудовищной бойни в Нанкине, когда японские солдаты без всякой атомной бомбы вырезали 300 000 китайцев — мирных жителей. Носители высокой аристократической культуры вспарывали животы беременным женщинам, упражнялись в том, кто разрубит человека пополам одним ударом самурайского меча, и гордо фотографировались потом рядом с жертвами. Всему этому есть документальные свидетельства, основываясь на которых гонконгские кинематографисты выпустили в 1987 году фильм под названием... «Черное Солнце».

Ваше замечание о том, что во время празднования Дня Победы по ТВ старались не упоминать, что война шла с немцами (я телевизор не смотрю и об этом факте узнал от вас), очень любопытно. Дело в том, что при советской власти только и говорили, что война шла с немцами (точнее, с немецко-фашистскими захватчиками). Само слово «нацизм» почти не произносилось. Так было проще. Если бы стали говорить о том, что воевали не с немцами (а также итальянцами, румынами, японцами и т.д.), а с национал-социализмом, как с бесчеловечной, людоедской идеологией, то сразу бы выяснилось его сходство с «единственно верным учением», а также то, что идеологи нацизма, та-

«Солнце», режиссер Александр Сокуров

кие, как Геббельс и Розенберг, были выходцами из социалистов и левацкую, антибуржуазную демагогию использовали в своей пропаганде не хуже сталинских соколов. Теперь же получается, что мы воевали и не с нацизмом, и не с немцами, а так — непонятно с кем. Главное — победили. И празднуем большую победу наших над ихними. Над всеми ними: немецко-польско-литовско-молдавско-чеченско-грузинскими оккупантами. Над враждебным и непонятным миром, окружающим наш высокодуховный и самобытный ковчег с самым мудрым кормчим всех времен и народов.

М.Золотоносов. У меня есть два комментария к вашей последней реплике. Во-первых, в связи с «грузинскими оккупантами». В городе Гори стоит памятник Сталину, который был отлит в 1953 году на ленинградском заводе «Монументскульптура» и готовился к установке в Ленинграде же, в парке Победы на Московском проспекте, носившем тогда имя Сталина. Была заготовлена обширная площадь, сделан фундамент, на который в 1995 году поставили памятник Жукову. Смерть «кремлевского горца» помешала установке памятника, и его отослали «на родину героя».

Во-вторых, в декабре исполнилось 40 лет со дня выхода «Обыкновенного фашизма», на канале НТВ в новостной программе об этом был сюжет, но фильм все равно не показали. Это, в сущности, и означает переписывание истории. Скажем, по поводу 1000-летия Казани стали возрождать историческую фантастику Льва Гумилева, сказки о том, что татаро-монгольского ига не было, а просто мы все — русские, татары, монголы — жили в дружбе и вместе били «латинян» (как делал новгородский князь Александр Ярославич, данник Орды) и «неразумных хазар», которых — ввиду исповедовавшегося ими иудаизма — били как «жидов». Точнее, это сейчас так думают многие, тем более что есть теория, будто европейские евреи произошли не от семитов Ближнего Востока, а от хазар. Эту лжетеорию, возникшую в 1828 году, впоследствии подхватил Э.Ренан, потом она дошла и до Льва Гумилева. Не случайно Льву Гумилеву и памятник открыли в Казани к ее 1000-летию (тоже, говорят, фиктивному, не имеющему обоснования) как главному отрицателю ига. Петербург хотел было подарить бюст «своего» Петра работы скульптора Б.Петрова (ученика Вениамина Пинчука, автора бесчисленного количества памятников Ленину), но Казань заявила, что Петр — «завоеватель» (хотя «брал» Казань Иван IV, но с дальнего расстояния все «слиплось»), и на доставленный из Петербурга постамент водрузили бюст сына Ахматовой работы местного автора. Как исследователь кича я больше всего ценю такие историко-культурные «винегреты».

Однако для финала хочу пояснить, элементом какого «порядка» является насильно внедряемый патриотизм. Если рассуждать логически (что, конечно, не всегда методологически оправданно), то усиление патриотической пропаганды есть симптом подготовки к войне. В связи с этим закономерно скрывают «Обыкновенный фашизм» — фильм пацифистский, утверждающий, что война — это плохо.

Д.Комм. Учитывая, что логика в России традиционно не срабатывает, может быть, все и обойдется.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Старые технологии

САН-СЕБАСТЬЯН—2005

«Тайдленд» («Земля приливов»), режиссер Терри Гиллиам

Сан-Себастьян завершает фестивальный сезон. Казалось бы, конец года — не лучшее время для открытий и сенсаций. Все самое значительное уже отшумело в других местах. Но преимущество такого расклада в том, что он избавляет от ожиданий. Риск обмануться или быть обманутым режиссерским именем, модным брендом в неажиотажном Сан-Себастьяне сведен к минимуму.

Не говоря о том, что отсутствие ожиданий обостряет восприимчивость. То, что при иных условиях наверняка выпало бы из фокуса, тут попадает в центр. Причем не только конкретного смотра, но и офф-фестивального пространства.

Так, например, случилось с новейшей работой Терри Гиллиама. Не успела в Венеции состояться премьера «Братьев Гримм», как в Доностии был представлен «Тайдленд» («Земля приливов»). Две ленты — две противоположности. Рядом с неприступным, непробиваемым Голливудом «Братьев Гримм» миниатюрный и доступный на ощупь «Тайдленд» — образец рукотворного искусства.

«Братья Гримм» всего лишь сообщили о том, что Гиллиам не утратил формы (в буквальном понимании слова). Спродюсированный знаменитым Джереми Томасом «Тайдленд» впечатляющей формой — внушительным внешним видом — не ограничивается. В фильме сконцентрированы лейтмотивы лучших произведений режиссера — от мира детских фантазий «Бандитов во времени» и апокалиптического смеха «Бразилии» до наркотических трипов «Страха и ненависти в Лас-Вегасе».

В первых же кадрах очаровательная девочка Джелиза-Роуз заботливо готовит своему отцу очередную дозу героина. Ее папаша — опустившийся, обрюзгший рокер в «животном» исполнении Джеффа Бриджеса, который уже побывал могучим пофигистом и «обломовцем» у Коэнов («Большой Лебовски»). Как ни в чем не бывало он ширяется на глазах у дочки. Ее мама, тоже наркоманка со стажем, редко вылезает из постели, где в одиночку, ни с кем не делясь, поглощает килограммы шоколада (в роли дебелой американской домохозяйки — подчеркнуто аляповатая, угловатая Дженнифер Тилли). Где-то на двенадцатой минуте фильма она загибается от передозировки. «Зато теперь мы можем есть мамины шоколадки», — восклицает Джелиза-Роуз.

«Подсолнух», режиссер Чжан Янь

В этом дерзком прологе Гиллиам передает убийственный привет битникам, хиппарям, их соратникам и последователям (см. «Страх и ненависть в Лас-Вегасе»). Дает внушительный отпор и либеральным моралистам, и свободным радикалам. Их идеология, мифология, эстетика явно пасуют перед безъязыким бытом искушенных и измочаленных героев Гиллиама.

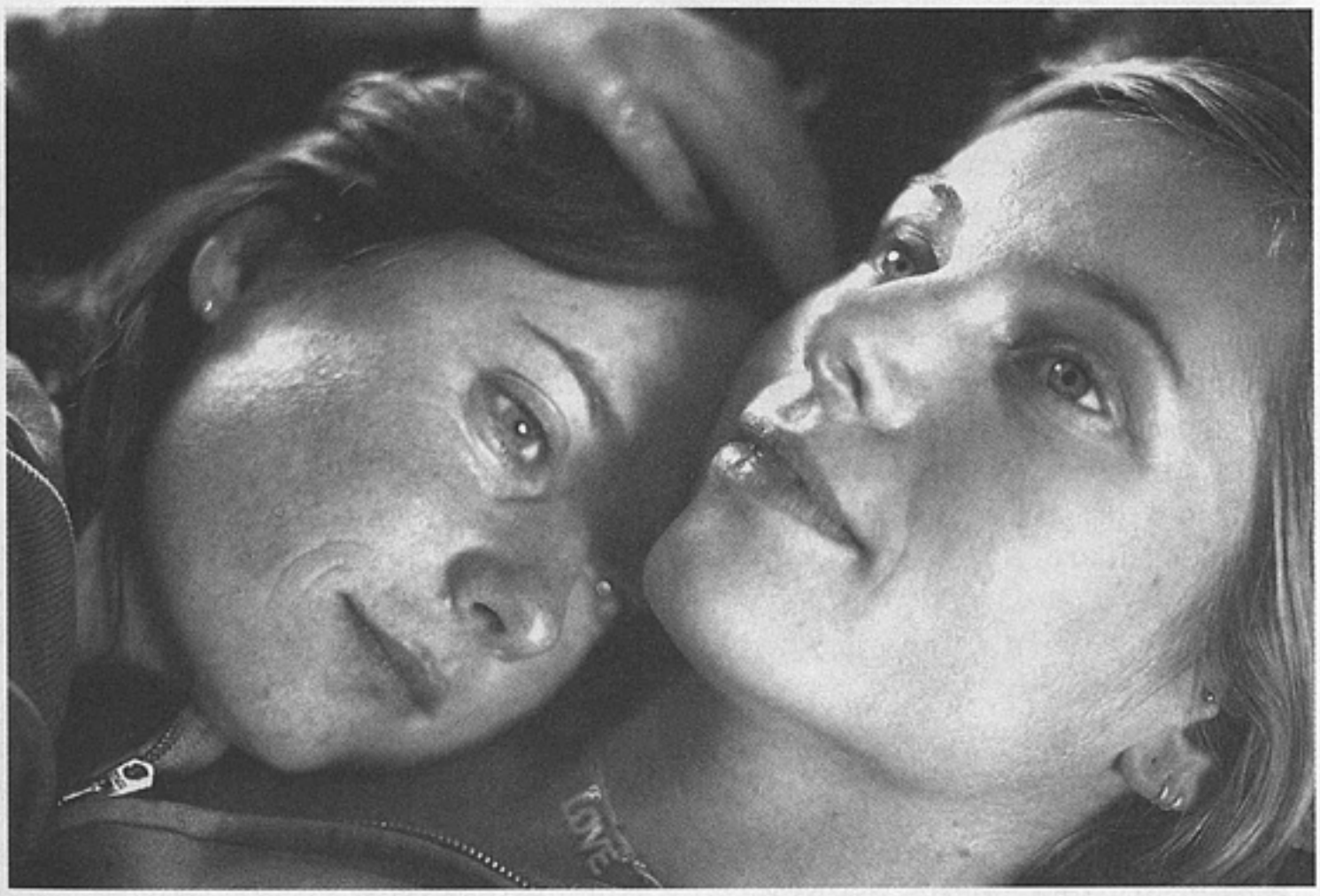
Папа с дочкой перебираются в прохудившийся и одичавший дом, стоящий посреди бескрайнего поля — классической американской пустоши (снято, однако, в Канаде). По прибытии герой Бриджеса тут же отдает концы. Для визионерки Джелизы-Роуз его разлагающийся труп, один из главных аттракционов ленты, становится спутником на пути в воображаемую сказку — в пространство современной версии «Алисы в Стране чудес». Там действуют говорящие грызуны, оторванные кукольные головы — лучшие подруги героини, парочка харизматичных, эксцентричных фриков — безмозглый эпилептик Диккенс, мечтающий уничтожить мир, и его монструозная сестра Делл, мумифицирующая животных и людей. Там проваливаешься под землю и проникаешь внутрь мертвецов. Название — Tideland — имеет двоякий смысл. Это и земля воздушных приливов, чьи волнистые поля колышутся от ветра. И затопленная страна — надводный океан, о котором твердит Диккенс.

Фильм организован как серия отточенных визуальных перформансов. В ход идут не голливудские, а почти мельесовские, кукольные, картонажные спецэффекты — прозрачная бутафория. Создавая свои малые миры, Гилли-

ам, конечно, увлекается и рискует стать утомительным. Но в «Тайдленде» его высокопробная игра в наив, карнавал и гиньоль создает эффект необманчивой гиперреальности. Избыточный иллюзионизм действует как средство от реальных — наркотических — иллюзий (продуктов кино, культуры, масс-медиа), что защищают от пустынной, как Тайдленд, реальности, придавая ей утешительные, смягчающие интерпретации. Гиллиам обессмыслил их силой непредсказуемого детского воображения, оглушительного балагана. И восстановил в правах живительную бессмыслицу, освободив ее от культурных, медицинских подтекстов, изобразив ее не как клинику, болезненный бред, наркоманские галлюцинации, а как стихийный, самостийный мир за рамками нормы и безумия. Возможно, именно эти будоражащие и зримые парадоксы возмутили критическую общественность, сплоченными группами, будто в знак протеста или бойкота, покидавшую пресс-показ. Взрывной «Тайдленд» был, естественно, проигнорирован жюри, но реабилитирован, к счастью, наградой ФИПРЕССИ.

На фоне сверхиндивидуализма и своеволия Гиллиама присуждение приза за режиссуру китайцу Чжан Яню, автору знаменитого «Душа», выглядит, конечно, компромиссом, но — нестыдным. Его «Подсолнух» — это неторопливая хроника драматичных отношений отца и сына, охватывающая три десятилетия, а также учебный экскурс в историю Китая — от заката «культурной революции» и смерти Мао до наших дней. Поучающий роман воспитания в исторических картинках: детство, отрочество, юность. Прописные истины и мифы, разложенные даже не на слова — на буквы. Все тут, от типажей до деталей среды, выполнено в жанре аккуратного ретро, рассмотрено в ностальгический бинокль, снято в манере соцреалистического чистописания. Это тот случай, когда классичность и традиционализм понимаются как синонимы прицельного пафоса и расчетливой сентиментальности.

Совсем другой подход к «старым технологиям» был реализован в ленте «Я здесь не для того, чтобы меня любили» (режиссер Стефан Бризе). Фильм



«Лето на балконе», режиссер Андреас Дрезен

разуверил в том, что негламурная повседневность без привкуса эстетизма, налета экстрима и следов соцзаказа, пускай и бессознательного, в центральной Европе уже не делается, тем более во Франции, тем более в жанре мелодрамы, тем более под музыку танго.

Жан-Клод (Патрик Шене) — пятидесятипятилетний судебный исполнитель. Разведенный, одинокий, стареющий. От профессиональных привычек и обязанностей уже тошнит, но отказаться от них не хватает сил. Его дело —

лично оповещать нелегалов о скорой депортации. Наравне с мещанской замкнутостью эта неблагодарная профессия досталась ему от отца, ныне постояльца дома для престарелых. Их короткие встречи непременно заканчиваются скандалом — взаимными обвинениями, оскорблениями, хотя в душе каждый ненавидит себя, а не ближнего. Похоже, такой же расклад поджидает героя и в отношениях с сыном. Этого смиренного, тихого юношу тоже заставили продолжить рутинное семейное дело. Отец, сын, дед — одна судьба на троих.

Франсуаза (Анн Консиньи) выходит замуж и перед свадьбой берет уроки танго. Ее занятия проходят в доме, расположенном напротив конторы Жан-Клода. Он ежедневно наблюдает за пляшущими парами из окна, пока сам, неартистичный, неуверенный, не приходит на курсы...

Главное в картине — интенсивность, гибкость, насыщенность актерского существования — тончайшая работа незвездных артистов, которые сыграли заезженный адюльтер как драму жизни, как короткий эпизод

«От гроба до гроба», режиссер Ян Цвиткович

в усвоенной, разлинованной судьбе, обронившей героям запоздалый шанс. В функциональных персонажах они раскопали людей с тонкой кожей и невыплеснутыми эмоциями, сломленных самыми банальными, самыми безвыходными обстоятельствами, но придали их поражению не тень романтизма, а характер мужественного выбора, неунизительного выхода. Без надрыва и сожалений.

Исполнительский триумф одержан в неэффектных интерьерах, при бледном свете, в сероватой гамме. Лишь скупые крупные планы — драматургия взглядов и «физиогномика чувств». Чувственная безыскусность фильма не форсируется, а в его хрупкой старомодности нет стилизаторского начала. Он снят словно бы не здесь и не сейчас, но режиссерский (вольный, невольный?) шаг назад — в прошлое как хорошо забытое настоящее — дает фору иным современникам, не способным уловить текущее время в его сиюминутности или исторической протяженности.

Неудивительно, что автор этой камерной картины, лишенной и пресловутой французскости (союза сентиментальности и слащавости), и духа Belle France, и пустого антибуржуазного пафоса, и, тем более, буржуазного, активно поддерживал (если верить imdb.com) президентскую кампанию Лионеля Жоспена. Прямо по контрасту в конкурсе показали фильм «В его руках» француженки Анн Фонтейн — фрейдистскую и феминистскую чепуху про благополучную буржуазку, которая завела интрижку со странноватым ветеринаром, с ужасом опознала в нем орудующего в городе маньяка-убийцу и так возбудилась, что в порыве пагубной страсти к душегубу бросила мужа с ребенком.

Скорее уж к благородной неприкрашенной фактуре фильма Бризе ближе восточноберлинские реалии «Лета на балконе» Андреаса Дрезена (приз за сценарий), чудесной трагикомедии про двух подруг, разделяющих радости-горести городской жизни. Одна из них в одиночку воспитывает сына и в на-

дежде найти работу ходит на дурацкие спецкурсы, где учат правилам поведения на собеседованиях. Другая ухаживает за одинокими стариками и приводит в дом долговязого, щуплого дальнобойщика, у которого число жен и детей равно количеству городов, посещаемых по долгу службы. Незакомплексованное — без социальных предрассудков, адекватное — без сюжетных перехлестов кино об обыкновенных европейцах, у которых «всё как у всех», включая безденежье, неустроенность, страхи, отчаяние.

Дрезен не романтизирует будни и не выискивает на своем скромном балконе — оттуда открывается вид на рабочий квартал, безымянную улицу, дешевый бар — художественные излишества. Обыденность он не превращает в достопримечательность, а Берлин снимает без намека на его столичный статус. Легкость жанра не отменяет здесь социальной чуткости, а критический реализм не превращается в кризисный. Неспроста этот фильм остался без высшей награды.

Его витальности, актерскому азарту, режиссерскому драйву жюри предпочло программную безысходность чеха Богдана Сламы. Групповому портрету замусоленных соотечественников, которые прозябают в разрухе и нищете, на индустриальной свалке, в окружении остатков социализма — в «прекрасном безобразном» пространстве — и томятся о другой жизни, эмиграции, американском муже, но скованы тяжкой любовью к родине, Богдан Слама дал название «Что-то вроде счастья». Собственно, это показное «простодушие» исчерпывающе характеризует режиссера и извиняет позицию членов жюри, вручивших этой малоприятной картине не только «Золотую раковину» за лучший фильм, но и, явно перебрав в сочувствии, приз за женскую роль актрисе Ане Гейслеровой. Не исключено, что они среагировали не столько на актрису, сколько на ее зашкаливающую героиню — психованную мать, кинувшую своих детей, которые под очевидным режиссерским нажимом льют самые настоящие слезы и, надо думать, выжимают-таки их у зрителей.

«Ад», режиссер Данис Танович

Давно окрепло ощущение, что столь заинтересованный, испытующий, но отдаленный взгляд на униженных и оскорбленных унижает их еще больше. Что такое социальное «передвижничество» стало частью медийной среды, создаваемой уже не только на телеэкранах (в докурепортажах из зон бедствия), но и в дорогом — имею в виду художественный лоск — фестивальном «мыле», дезинфицирующем и реальность, и взгляды на нее. Своеобразный неоконфор-

мизм. Кстати, ничего подобного нет в простецкой и жесткой военной драме «Освещенные огнем», реквиеме в память об аргентинских солдатах, брошенных в топку войны за Фолклендские острова. Специальный приз жюри режиссер Тристан Бауэр честно заработал, показав, как его соотечественники стали жертвами не вражеских наступлений, а в первую очередь разнузданного командования, бесчеловечного к своим людям.

Не хочется ударяться в банальности по поводу геополитики и ее воздействия на художников, фестивальных судей и отборщиков, но восточноевропейская окраина присутствует и в ленте «От гроба до гроба» словенца Яна Цвитковича, получившего денежную премию (сто тысяч евро) как лучший молодой режиссер. Фильм пестрит балканскими особенностями и типажами, отработанными еще Кустурицей. Среди героев — апатичный сочинитель и чтец траурных речей, выливающихся у него в смешные оды смертникам. Аутичный старик, изобретающий разные техники суицида и тем самым донимающий родню. Автомеханик, жаждущий быть похороненным в любимой тачке. Еще кто-то, кто залезает в бочку с водой, включает секундомер, но всякий раз забывает вынырнуть...

В исполнении Цвитковича эти персонажи и приколы не утратили обаяния, но жгучесть и внутренний — трагедийный — накал, которые опаляли у Кустурицы, явно улетучились. Правда, это, видимо, вина не режиссера, а пресловутой геополитики, чей курс сейчас направлен на другие пространства. Да и сам Кустурица давно уже не тот. В финале ленты Цвиткович явно перестарался, зачем-то — неужто, чтобы пробить-таки зрителя, — переключив тональность и врубив такую «безысходку», на фоне которой фильм Богдана Сламы и вправду сплошной хэппи энд. Безобидные эскапады, гротесковые экзерсисы деревенских чудиков, милых отморозков, от тоски заигрывающих со смертью, но все равно обреченных на унылое существование, вдруг заканчиваются совсем не в духе выбранной условности — жестоким надругательством над блаженной девой, кровавой расправой с насильниками, убийством мстителя, ее возлюбленного, и смертью героини, похоронившей себя заживо вместе со своим заступником... Но в сухом остатке — тоже «что-то вроде счастья», только в жанре абсурда и черного юмора.

«Освещенные огнем», режиссер Тристан Бауэр

В конкурсе Сан-Себастьяна не было ни одной американской картины. Америка, за которую ответили ретроспективы Роберта Уайза и Абеля Феррары, могла бы, боюсь, сильно скомпрометировать эфемерный «европейский стиль», рассредоточенный в вялотекущем кино из Дании, Испании, Фран-

ции — незавидном мейнстриме, сделанном, однако, под грифом строгого авторства. Его режиссеры усердно осваивают пространства Европы, силясь нащупать ее новейший образ, но Европа в их фильмах остается лишь местом действия, обесточенным фоном для малоубедительных историй, если и внятных, то размеренных. Если же сюжет спрессован и насыщен, как, скажем, у пыл-

«Что-то вроде счастья», режиссер Богдан Слама

кого датчанина Пера Флая в «Непредумышленном убийстве», то так, что запутывает и автора, и зрителя. Но загадки в этой непредумышленной путанице все равно нет.

Как нет загадки в фильме «Ад» Даниса Тановича (программа «Забалтеги»), второй части нереализованной трилогии Кесьлёвского. Это еще одна интеллектуальная парабола, вариация на тему власти случая и ошибок судьбы. Ребусы Кесьлёвского играли роль функциональной отмычки к реальности, прозрачного первого плана, драматургического каркаса. Они не взывали к разгадкам и сами расшифровывались, отслаивались, когда за ними проступали вещи, кристально ясные и неопровержимые, как глубокий цвет — синий, белый, красный. У тех, кто экранизирует его замыслы, все наоборот. От многослойного и загадочного образа Европы, созданного Кесьлёвским, остается лишь красивая конструкция, затейливый паззл. Ноль метафизики. Впрочем, Данис Танович куда менее амбициозен, чем постановщик «Рая» Том Тиквер. «Ад» — нормальный мейнстрим, культурный кич. Там есть и религиозная риторика, и доходчивые ссылки на «Медею», и туристический Париж, и томная Эммануэль Беар, играющая неразделенную, агонизирующую страсть, и чересчур загримированная, трудноузнаваемая Кароль Буке, изображающая (в инвалидном кресле) суровую непреклонную старость. В память о польском режиссере — две цитаты из «Декалога» и скромное посвящение классику на титрах. Хорошо, конечно, что этот фильм — в отличие от «Рая» — честно рассчитан на тех, кто Кесьлёвского не видел.

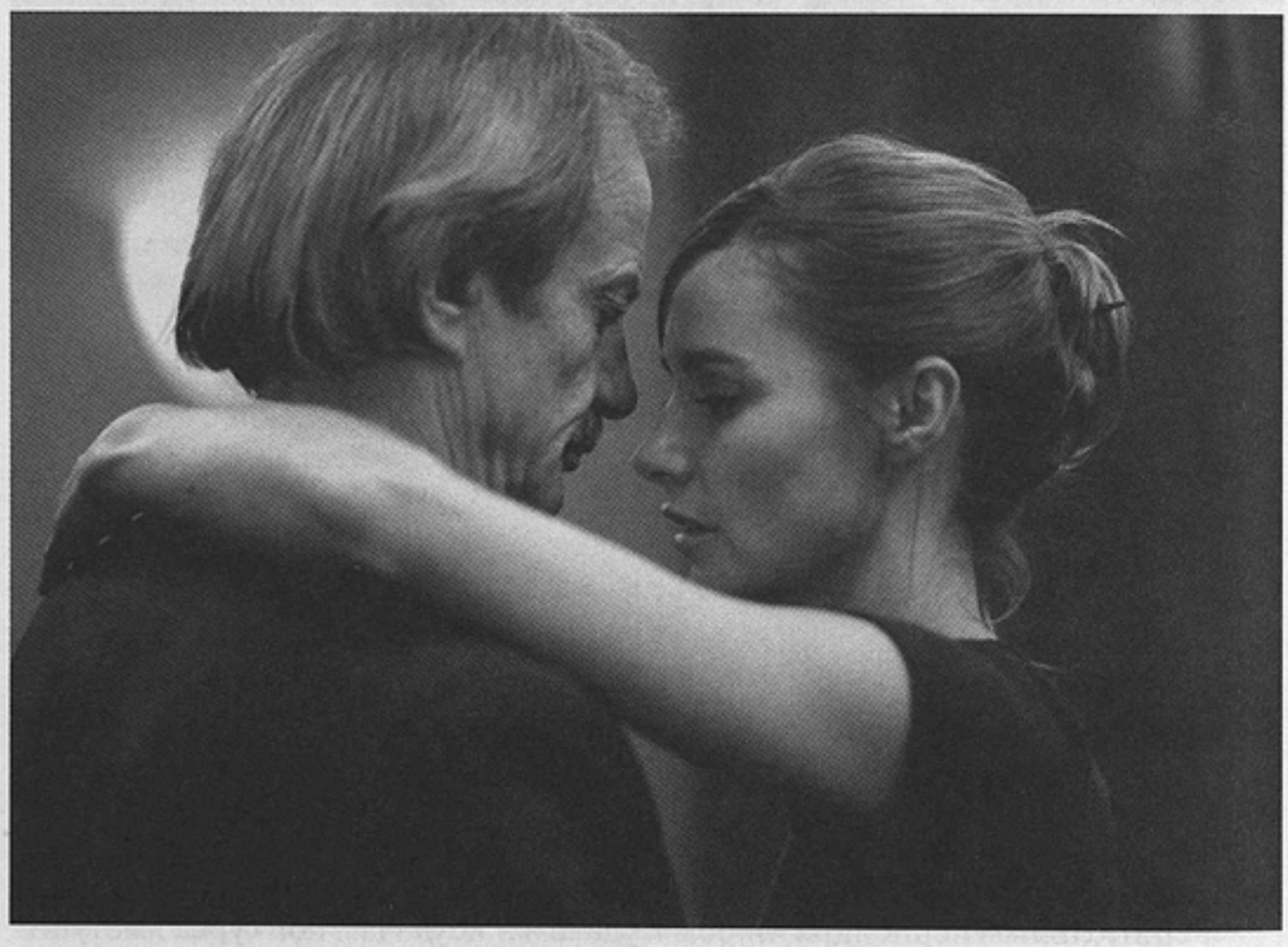
Решительным перпендикуляром к удачам и неудачам конкурса выступила великолепная «Аура» аргентинца Фабиана Бьелински. Эта картина не для коллективных стартов. В забеге Сан-Себастьяна она и вовсе выглядела произведением из ряда вон.

Замысел «Ауры» Бьелински вынашивал двадцать лет, со времен окончания киношколы. Многолетняя выдержка — тоже «старая технология» — прекрасно отпечаталась на отшлифованной, рельефной фактуре фильма.

Идея и первые сценарные наброски возникли еще в 1984 году. Тогда речь шла о полицейском триллере с простой и четкой (без отклонений) структурой, внятной моралью, мотивами жертвоприношения, искупления. Но «Аура» вышла насыщенной и метажанровой, прозрачной и поливалентной — без всяких моральных подпорок, уместных в полицейских триллерах. Следы былого замысла заметны в ленте, но они — ложные. Концепция «ложного следа» наиболее точно соответствует строению и философии нелинейного и объемного фильма Бьелински.

Его герой выведен по ту сторону добра и зла. Он — таксидермист, больной эпилепсией. Аурой называется обморок, предшествующий внезапному эпилептическому приступу, — миг клинической смерти, отключения сознания, потери идентичности. Не случайно имя героя ни разу не произносится. Не случайно он занимается производством чучел — ни живых, ни мертвых. Одиночка и интроверт, он заводит себя тем, что проворачивает в голове идеальные — бескровные, незаметные — ограбления. До тех пор пока не появляется шанс осуществить задуманное и испытать фатальную разницу между желаемым и действительным. Поехав на охоту, герой нечаянно убивает человека, перепутав его с дичью. Жертвой оказывается криминальный тип, незадолго до гибели подготовивший план налета на инкассатора. Безымянный герой ступает на его место...

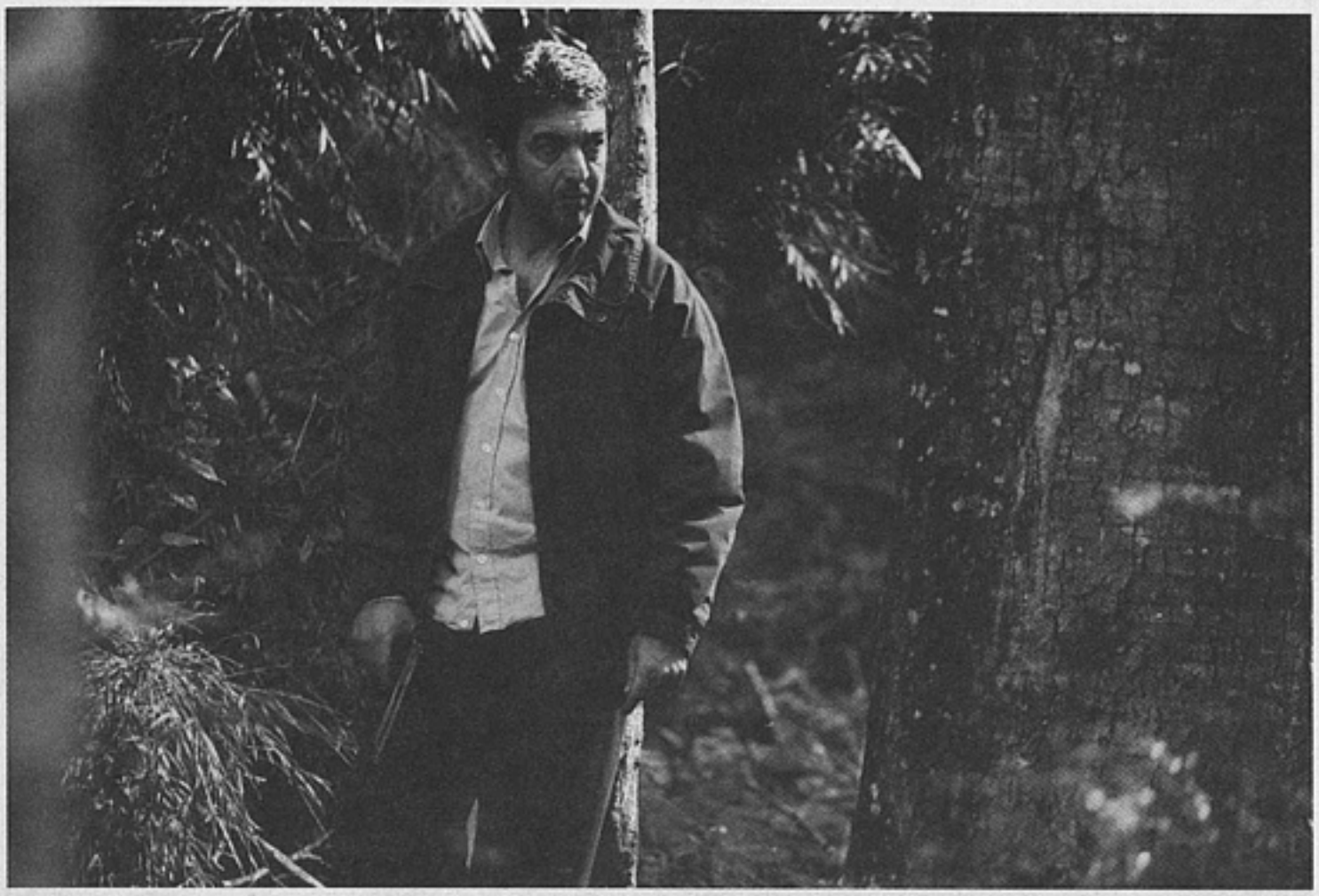
Напряженная и разреженная атмосфера «Ауры», чьи события разворачиваются не столько ночью, сколько при слепящем, ослепляющем дневном свете — на пустынных равнинах и холмах Патагонии, вгоняет в сумрак, близкий к состоянию ее протагониста, застывшего между судьбой и случаем, своей и чужой жизнью. Этой атмосфере ближе всего свинцовый дух классического нуара с его обессиленными мужественными героями, испытавшими крах иллюзий и идеалов и готовыми к краху реальности. По мнению очевидцев, работа Бьелински и есть современный нуар, немыслимый без экзистенциальной протяженности и прививки иррациональности.



«Я здесь не для того, чтобы меня любили», режиссер Стефан Бризе

В «Ауре» нет никакого «магического реализма»: свою гипнотическую образность фильм черпает из минималистской среды и отрешенной органики актера Рикардо Дарина с его замедленной, выжидающей пластикой, отстраненной психофизикой, стертой харизмой. На его почти неподвижном, безучастном лице-маске — усталость от жизни и равнодушие к смерти.

Городская фактура нуара заменена на негородскую натуру. Вместо наркотического урбанизма — джунгли дикой природы, непроходимые степи и лесные массивы, выжженные, с убийственной перспективой латинские пейзажи. Закрытость, непроницаемость героя и открытость, сквозистость окружающих его просторов — один из визуальных контрастов картины. Небывалая киногения пространства, тревожного и бесшумного, становится дополнительным — наравне с виртуозной интригой — источником саспенса.



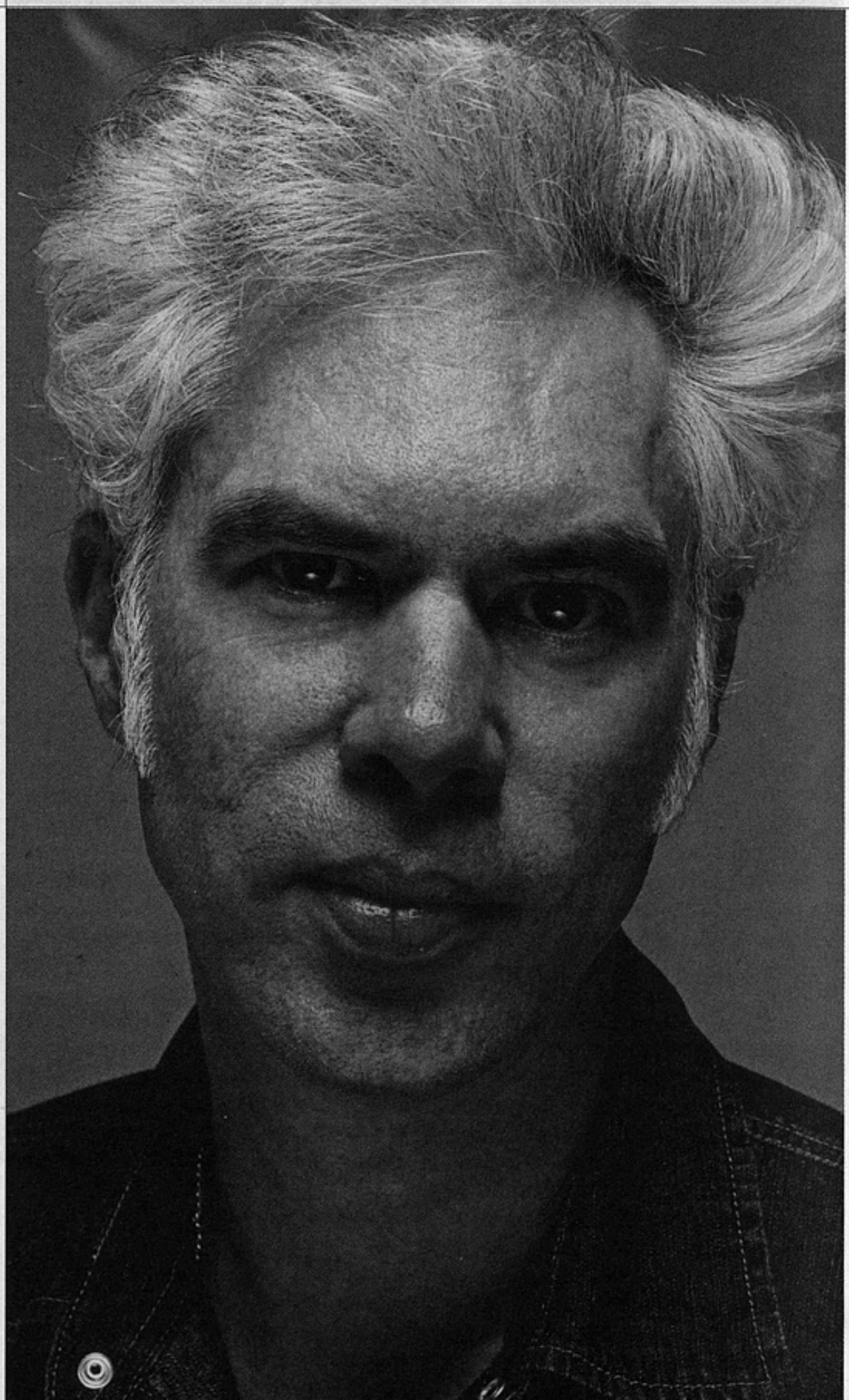
«Аура», режиссер Фабиан Бьелински

Своего героя Фабиан Бьелински именует наблюдателем, а можно сказать — невидимкой, и наделяет его фотографической памятью — по контрасту с хроническим беспамятством фотографирующего все подряд (на «Полароид») персонажа из «Мементо» Кристофера Нолана, тоже современного нуара, но — «полароидного», без отрыва от повседневности.

Настоящий нуар сегодня все чаще доступен в стилизации — так эффективнее и эффектней. Прекрасный пример — «Человек, которого не было» Коэнов. Нуар в фильме Бьелински сделан напрямую, без опосредования. Он не уязвлен разрывом с традицией. Когда-то этот американский жанр реанимировали и переосмыслили авторы из Европы. Теперь что-то подобное сделал латиноамериканец Фабиан Бьелински. Сделал «кончиками пальцев» — на волне глубокого, ровного, эпического режиссерского дыхания и могучего, медитативного — с внутренней тягой — ритма.

Неудивительно, что по первой ленте Бьелински «Девять королев» Стивен Содерберг и Джордж Клуни спродюсировали в Голливуде римейк — ленту «Криминал». Наверняка дождется своего часа и второй опыт режиссера, только вряд ли перелицовщикам удастся сохранить его классическую кинематографическую ауру (ауру нуара). И уж совсем неудивительно, более того, абсолютно естественно, что этот сосредоточенный фильм, как и положено настоящему победителю, не получил ничего. Как не получил ничего его герой. Не дрогнув лицом перед морем крови, он вернулся к нулевой отметке, к себе прежнему — чучельнику, эпилептику, человеку, которого не было.

О П Ы Т



Джим Джармуш

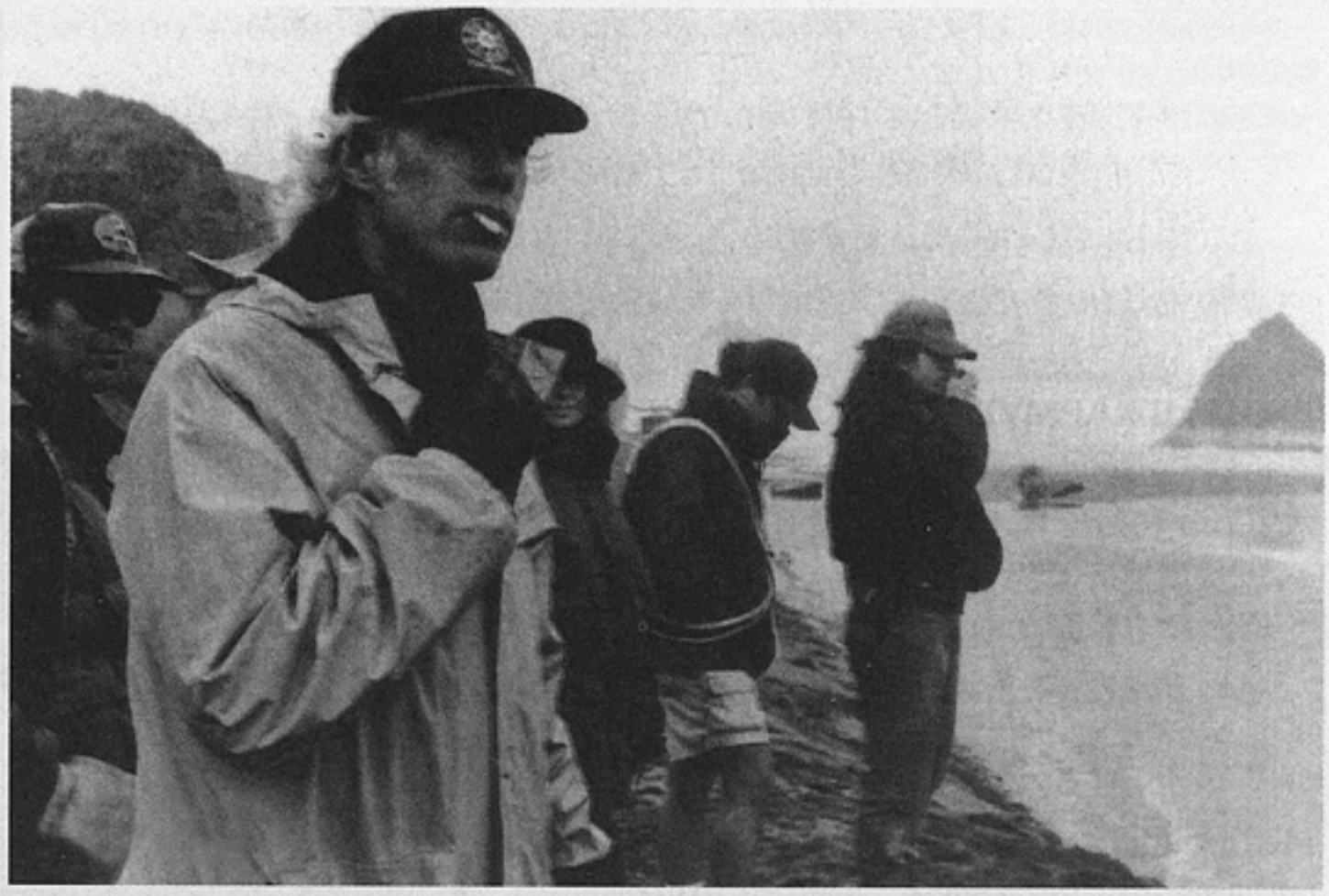
ДЖИМ ДЖАРМУШ:

«Надо смотреть фильм, закрыв глаза»

Меня часто приглашали давать «уроки кино», но этот род деятельности никогда меня не привлекал. Еще будучи студентом, я понял, что нет твердых правил: их столько же, сколько режиссеров. Не вижу себя в роли человека, показывающего студентам, как надо работать, где ставить камеру... Это было бы просто смешно. В Колумбийском университете и Школе искусств (Tisch Scool of the Arts) в Нью-Йорке у меня было несколько интересных профессоров, но большинство никуда не годились. Приходилось самому делать отсев и подчас переучивать то, чему меня учили, чтобы не пойти ложным путем. Единственным, кто меня чему-то научил, был Николас Рей. Мне посчастливилось работать с ним в качестве ассистента над NickMovie, где сорежиссером был Вим Вендерс. Я наблюдал за его методами работы, манерой разговаривать с техническим персоналом. Именно тогда я понял, что научить снимать кино невозможно. Этому можно научиться, только наблюдая за работой других. Главное — найти свой путь, чтобы снимать личностные, авторские картины. Разумеется, вы научитесь многому, просматривая фильмы других режиссеров. Вы будете их анализировать, чтобы понять, как они сделаны. Почему одна сцена работает, а другая нет? Почему одним режиссерам удаются крупные планы, а другим, наоборот, общие? Возьмите, к примеру, Бастера Китона. Он сводил к минимуму мизансценирование, используя большей частью средний и общий планы, так что его герой казался в кадре маленьким, незащищенным, одиноким. Хрупким. Это просто замечательно — уметь самим способом съемки выразить суть персонажа. Разумеется, преподаватель может помочь вам, обратить ваше внимание на тот или другой аспект профессии, но вы и без него разберетесь со временем. Куда лучше все постичь самому. Такое активное самообучение предполагает с вашей стороны полное включение, интеллектуальный, рациональный подход ко всему, что вы делаете и что делают другие.

Я стал киноманом лет в двадцать. До этого я увлекался фильмами серии «Z», фильмами ужасов. Я вырос в Акроне, в штате Огайо, а там выбор был ограниченным. Только приехав в Нью-Йорк, я понял, что в кино существует бесчисленное количество жанров, стилей, направлений. И тут-то передо мной открылся целый мир. Музыка, сценарный замысел, фотография, живопись очень интересовали меня. Вспоминаю слова Рея: «Проявляй любопытство ко всему, наблюдай все, что делает тебя счастливым, и старайся понять, почему». Чувства художника должны быть всегда открытыми.

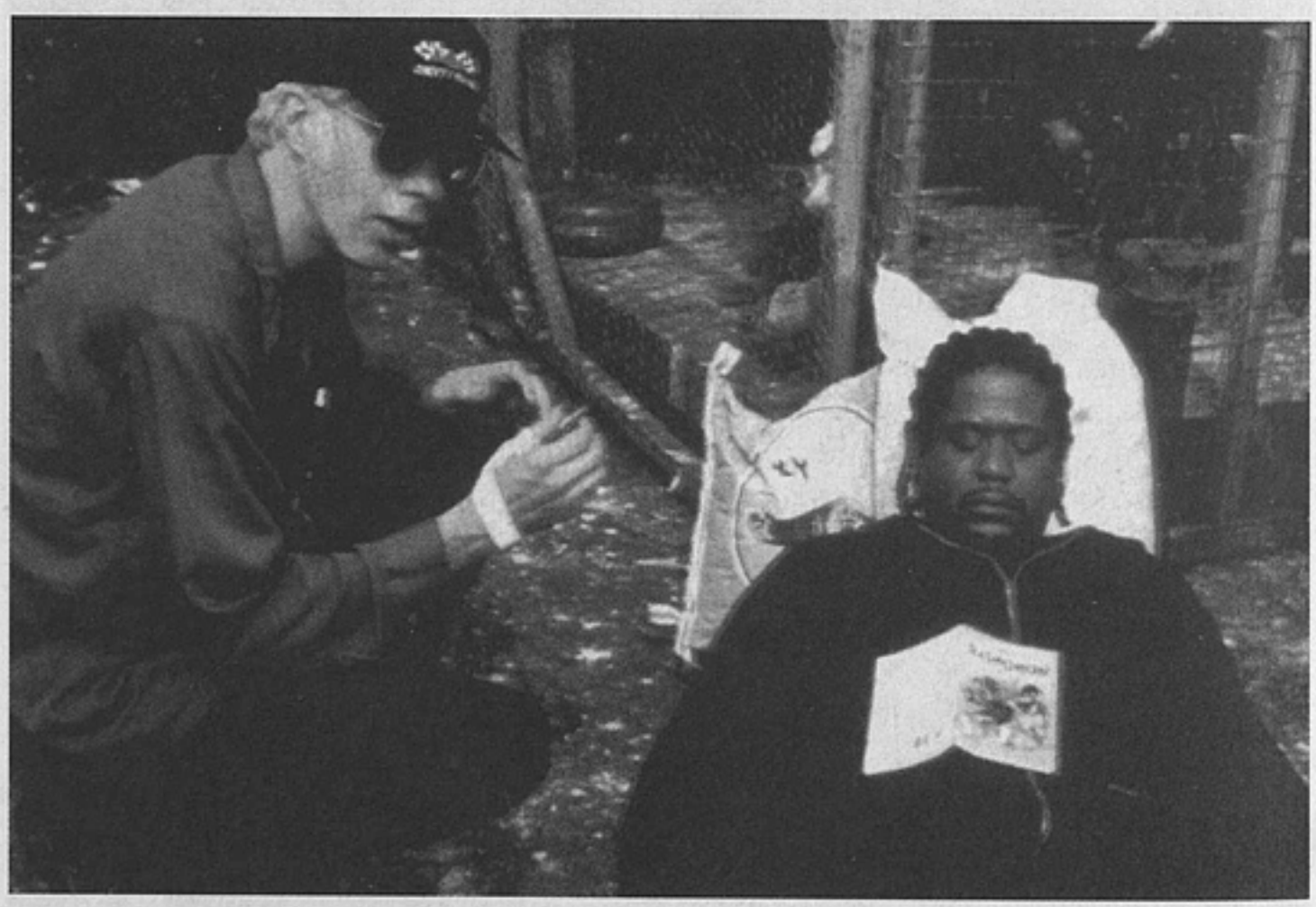
Желание стать режиссером пришло не сразу. Сначала мне хотелось быть писателем, потом музыкантом — я играл в рок-группе, до того как снял свой первый полнометражный фильм «Непрерывный отпуск». Должен признать, что хотел после него все бросить. Монтаж фильма занял столько времени



Джим Джармуш на съемках фильма «Мертвец»

и потребовал столько денег, что вызвал у меня отвращение. Тем более что мой мир был отнюдь не коммерческий. Я задавал себе вопрос: а нужно ли мне этим заниматься? Но два года спустя мне дали шанс снова снять фильм — это был «Более странно, чем рай». Удовольствие, которое я получил, делая его, укрепило меня в мысли, что режиссура — мое призвание.

Самое важное в нашем деле — это работа с актерами. Она и определит ваш режиссерский стиль, ваш почерк, то кино, которое станет вашим. Поэтому я сам пишу сценарии своих фильмов и не представляю себе, что может быть иначе, ведь только я вижу, какие герои будут населять экранный мир в моем фильме. Персонажи определяют сюжет картины. С того момента, как я все понял про персонажей, я начинаю думать о сюжете, об интриге, в которой им придется действовать. Им в будущей истории должно быть просто жить — это должна быть их история. Если мне не ясна эта их жизнь, то я прихожу в растерянность. Например, главного персонажа в моем первом фильме играл непрофессиональный артист. Он не играл, как играют актеры, он говорил, двигался, существовал, как в реальной жизни. Мне пришлось решать для себя важ-



Джим Джармуш на съемках фильма «Пес Призрак: путь самурая»

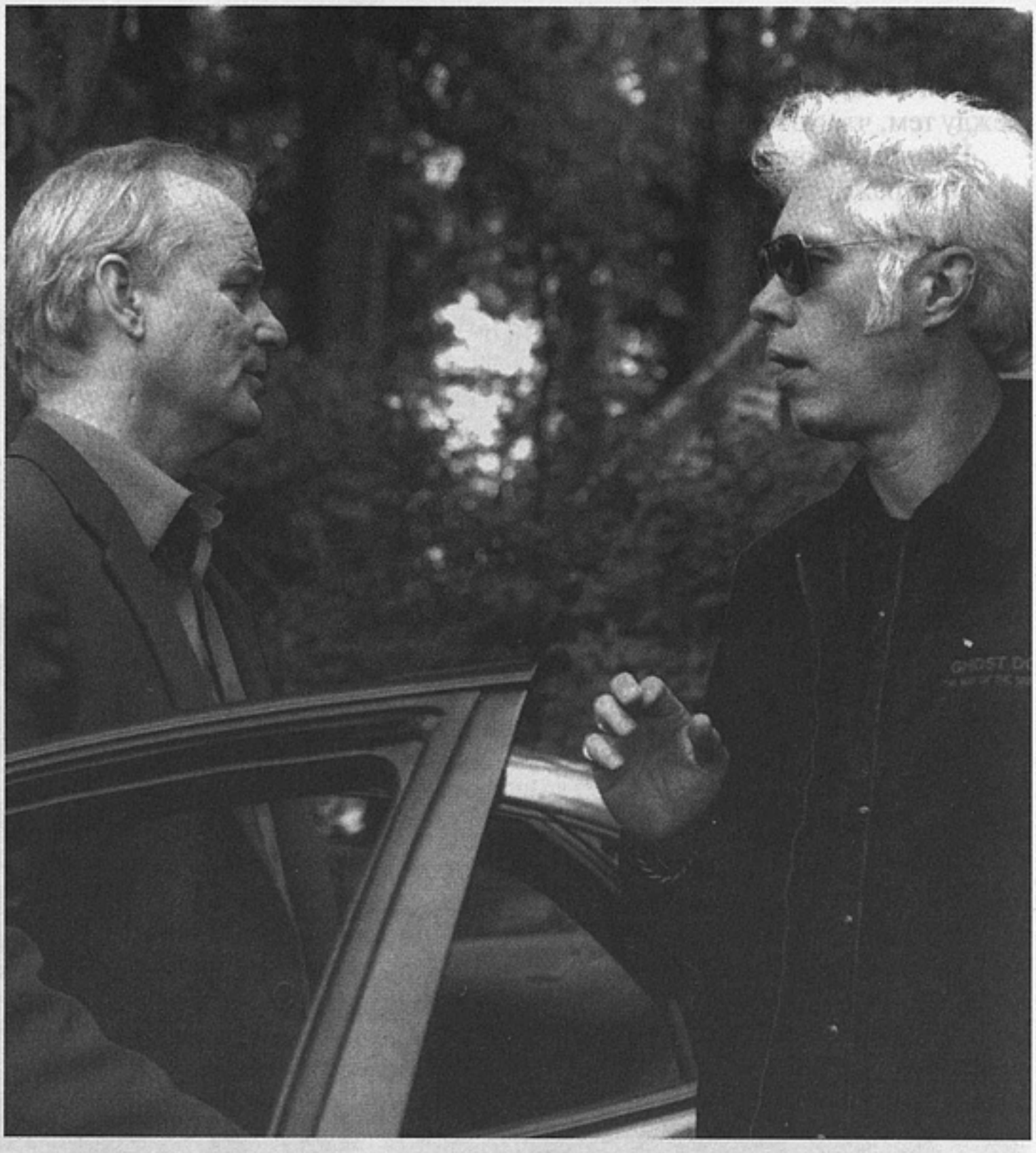
ную дилемму: должен ли я поправлять его, например, заставлять ходить быстрее или важно сохранить его небрежную походку и его интонации? Таким образом, я коснулся самой сути режиссуры, когда ты должен найти соответствие между тем, что хочешь сказать, и тем, как это лучше всего сделать.

Намерения определяет сам подход к решению сцены. Поэтому я отказываюсь от режиссерской разработки. Характер кадра и место камеры на площадке будут зависеть от перемещения актеров. До начала съемки я вместе с оператором ставлю свет, который должен отвечать атмосфере снимаемого плана, затем даю указания исполнителям и только после этого решаю, как лучше их снять. Когда я говорю «лучше», я не имею в виду, что существует единственный способ съемки, — все зависит от стилистики каждой конкретной сцены. Конечно, важно, чтобы такой стиль казался единственно приемлемым, а значит, не выглядел искусственным, нарочитым, придуманным.

Не существует какого-то единственного способа работы с актерами, ибо каждый из них — личность, которой надо дать возможность выразить себя. Во время подготовки к съемкам фильма «Жажда жизни» Николас Рей совершил путешествие с Джеймсом Дином — из Калифорнии в Нью-Йорк. В пути он узнал артиста ближе, понял его реакции, логику его размышлений... Разумеется, на это ушло время, но без этой работы фильм не стал бы тем, чем он стал.

Джим Джармуш на съемках фильма «Кофе и сигареты»

Сценарий «Сломанных цветов» был написан для Билла Мюррея. Я знал заранее, как далеко смогу с ним пойти, знал, как с ним работать. Билл способен выразить множество чувств одним движением мускулов лица. Конечно, эта его особенность не могла не отразиться на моем режиссерском решении, на стилистике фильма. На съемочной площадке Билл очень раскован, во всех ролях он повинуется инстинкту, прислушивается к себе. Он не задает вопросов о трактовке, о способах передачи тех или иных состояний героя и т.п. С Шэрон Стоун и Джессикой Ланг было иначе. Им нужно было узнать от меня множество деталей об их героинях и понять, чего я добиваюсь в каждой сцене. Я приспособился к ним. Однако не следует выполнять все требования ак-



Джим Джармуш на съемках фильма «Сломанные цветы»

теров. Надо уметь их удивлять. Все зависит от того, чего вы хотите от них добиться. Я не требую от исполнителей, чтобы они знали наизусть свои реплики, я не указываю, как им двигаться в кадре. Если вы будете ожидать от артиста определенных эмоций, вами для него придуманных, то получится нечто пресное, невыразительное, неестественное. Обычно я не иду наперекор желаниям артиста, а вместе с ним двигаюсь в нужную сторону. Альфред Хичкок и Анри-Жорж Клузо были известны своей властностью и непримиримостью. Им нужно было создать на площадке конфликтную обстановку, напряжение — чтобы творить. Это было частью их личности и, соответственно, характеристикой их кино. Я другой, если я начну работать иначе, я утрачу собственный стиль.

Николас Рей (уж извините, что я часто его вспоминаю, он много значил для меня) подходил к каждой сцене, как к отдельному фильму. Полнометражный фильм, говорил он, состоит из отдельных самостоятельных маленьких историй. Снимая сцену, ты должен забыть все, что было раньше и что будет потом. Я пересмотрел недавно несколько картин Рея и, в частности, «Ночных любовников», которые со всей ясностью иллюстрируют высказанную режиссером мысль. Каждая сцена — это самостоятельный фильм, а целое оказывается идеальным их сочетанием. Рей напоминал ювелира, который нанизывает бриллианты на нитку, превращая их в колье. Вероятно, этот взгляд на кино объясняет, почему многие мои фильмы состоят из скетчей. Так же работал Фасбиндер, причем прибегая к еще большему числу фрагментов. Некоторые сцены в его фильмах состоят из множества сюжетов. Он снимал общий

план, потом укрупнял одного из героев, чтобы затем направиться в другую сторону. Я вспоминаю картину «Всех других зовут Али», где герои сидят за столом и едят. Фасбиндер использует общие планы, а потом внезапно дает крупный план одного из персонажей, изолируя его от других в этой сцене. Это позволяет передать его настроение, отвращение к еде и к тем, кто его окружает...

Я придаю большое значение звуку. Он на пятьдесят процентов составляет содержание моего фильма. Я не пренебрегаю подробностями — любыми — и не терплю никакой приблизительности. Во время монтажа я обсуждаю со звукооператором и теми, кто сидит на микшере, как добиться нужной мне атмосферы. В зависимости от этого звук приобретет необходимый смысл. Даже — и в особенности в работах Робера Брессона, где атмосфера, казалось бы, спокойная, — каждый из шумов имеет тем большее значение, что их немного. Достаточно вспомнить сцену в кафе в «Карманнике», в которой Брессон намеренно убирает звук, чтобы еще более изолировать своего героя... Мои требования по части звука обычно выводят из себя членов съемочной группы. Предположим, мне нужен звук мотора мотоцикла: бесполезно предлагать мне рычание «Харлея», если я слышу здесь «Ямаху». (*Смеется.*) По ночам я часто играю на гитаре, стараясь находить шумы, услышанные в течение дня. Это может быть пение птицы, шум легковой машины, грузовика. Как-то я бродил по лесу. Была такая полная тишина, что я слышал жужжание насекомых, шум листвы. Если вы обратите на такие шумы внимание, они станут для вас схожими с шумом транспорта на дороге. Нужно только прислушаться. То же самое в фильме. Надо смотреть фильм, закрыв глаза, чтобы оценить его мускулы. Когда я работал с Нейлом Янгом над звуком для «Мертвеца», мы старались создать атмосферу с помощью одной мелодии. Сначала я пригласил басгитариста и ударника, чтобы самому играть с ними. Но постепенно мы поняли, что достаточно одной гитары, нескольких ее аккордов. Без них фильм был бы голым, аккорды же передавали его дыхание. Музыка и все звуки не должны подчеркивать эмоцию, они должны сопровождать ее, делать ее ощутимой. Это поиск алхимии, которая связана с освещением, монтажом, игрой актеров.

Создание полнометражной ленты зависит от мастерства многих людей. Каждый выдвигает свои идеи. А решать приходится режиссеру. Надо отбросить свое эго и думать лишь о том, что нужно для фильма. Обычно я прибегаю к помощи одной и той же съемочной группы. Они знают меня, я — их, мы умеем работать вместе. Монтируя, я позволяю монтажнице сначала показать мне свою версию, а уж затем мы работаем в соответствии с моими пожеланиями. Мне совершенно необходимо ее видение, ее образ фильма. Это позволяет отступить на шаг от сделанного, ощутить дистанцию. Все трудности технического и финансового характера неизбежно влияют на создание картины. Я отдаю себе отчет в коммерческом потенциале моих фильмов, поэтому не требую большого бюджета. Я предпочитаю работать с независимыми структурами. Скажем, я не представляю себе переезд в Голливуд ради съемок блокбастера. И не потому, что отрицаю такого рода картины, просто они далеки от моих интересов.

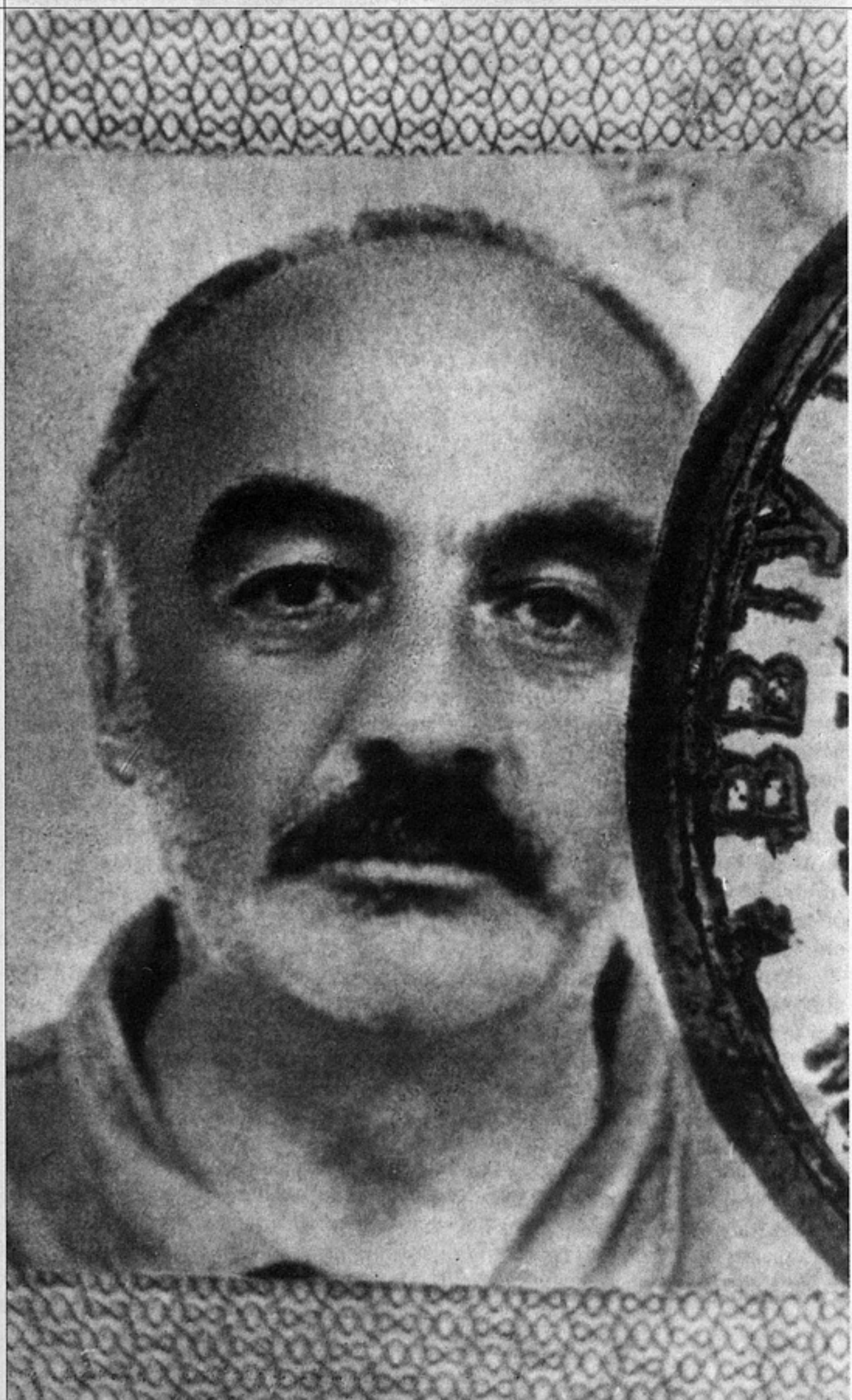
Возвращаясь к сказанному выше, повторяю: все зависит от стиля. Мой таков, каков есть, он уже сложился, его можно любить или не любить, он может нравиться, а может не нравиться, но он присущ только мне. Самый трудный для меня момент наступает тогда, когда, закончив работу, я понимаю, что больше не смогу к ней вернуться. Поль Валери, кажется, сказал: «Поэму не кончаешь, ее оставляешь в покое». Те же чувства испытывает режиссер по отношению к снятому фильму.

Записал Тома Борез

Studio, 2005, № 215, сентябрь

Перевод с французского А.Брагинского

П У Б Л И К А Ц И И



ГАГИК КАРАПЕТЯН

Кто «заказал» Параджанова

ВЕРСИЯ АЛЕКСАНДРА ЯКОВЛЕВА

Вместо предисловия

Александр Яковлев

Прошу прощения у Александра Николаевича Яковлева, Царство ему Небесное, у его помощников — Татьяны Николаевны и Станислава Константиновича, которым по очереди в жаркие июльские дни 2000 года обещал опубликовать нашу беседу только в моей будущей книге — расследовании причин пятнадцатилетнего молчания Сергея Параджанова. А пока посвященные ему пара сотен файлов пылятся в ноутбуке, жизнь продолжается. И проходит с грустными остановками. Хотя голоса Григория Чухрая, Хорена Абрамяна, Василия Катаняна, Буцы Джорбенадзе, Теймураза Мамаладзе-Степанова до сих пор звучат живо, свежо, словно вчера записанные на магнитную пленку.

В моей параджаниаде[1] аудиокассета с записью беседы с Александром Николаевичем Яковлевым занимает особое место. Чтобы попытаться выяснить, кто и как дирижировал из Москвы процессом отлучения Параджанова от кино в Киеве, Ереване и Тбилиси, безусловно, я хотел пообщаться и с Горбачевым, и с Яковлевым. Карен Карагезьян, пресс-секретарь Михаила Сергеевича, услышав мою просьбу, сказал как отрезал: «Чтобы поговорить на столь неактуальную тему, вам придется подождать несколько лет». А из приемной международного фонда «Демократия» мне перезвонили на следующий день: «Александр Николаевич ждет вас в своем рабочем кабинете на Малой Грузинской»

Гагик Карапетян. Когда и при каких обстоятельствах вы узнали о драматической судьбе Параджанова?

Александр Яковлев. Если учитывать то десятилетие, которое я провел в Канаде в качестве посла СССР, речь может идти о годах перестройки. Особенно внятно я услышал о Параджанове из уст моего друга, хорошо его знавшего, — тбилисца Леона Оникова[2]. А раньше я и не мог слышать ничего путно-

---

[1] См. «Искусство кино» 2004, № 4.

[2] Консультант отдела пропаганды ЦК КПСС, работавший на Старой площади «от Сталина до Горбачева», а в последние годы вплоть до своей кончины — политобозреватель ИТАР-ТАСС.

го, кроме как из иностранных газет. Когда Параджанова дважды арестовывали, в 73-м в Киеве и в 82-м в Тбилиси, за границей писали довольно односторонне: посадили неординарного человека за политические взгляды, за то, что не согласен с советским режимом, а все дурацкие обвинения приписали...

Г.Карапетян. В нашем разговоре мне (наверняка не только мне) интересны не столько комментарии к малоизвестным фрагментам жизни Параджанова, сколько ваша версия относительно ряда ее эпизодов.

А.Яковлев. Насколько я знаю, имелся документ КГБ, где говорилось: согласно оперативным источникам (проще говоря, доносам), Параджанов неоднократно и не очень любезно высказывался в отношении свободы творчества в СССР. Хотя на этот счет имелись противоречивые сведения: мол, он политикой не интересовался, а если и мог что-то заявить, то совершенно искренне, скорее по художнической наивности. Если ему выговаривали: «Что ж ты такое ляпнул?» — он мог и отказаться от своих слов. Но против Параджанова, видимо, действовал могущественный противник, который, у меня создалось стойкое впечатление, преследовал его постоянно и целенаправленно. Знаете, приделают человеку хвост, а потом отдирают, а он не отрывается. Вот и жил Параджанов с «хвостом», пусть и приделанным.

Повсеместно распространяется байка относительно роли Брежнева в досрочном освобождении Параджанова из украинских лагерей при посредничестве Арагона. По-моему, Брежнев не понимал, кто такой Параджанов, поэтому никогда о нем и не вспоминал. Леониду Ильичу было все равно, где, за что и на сколько посадили кинорежиссера, за свободу которого боролись и на Западе. Иногда некоторые размышляют: Брежневу доложили о чем-то, он задумался, запросил дополнительную информацию, мучался... Да ничего подобного! Для него это не вопрос: «Отпустите Параджанова!» Да хоть бы он пять раз бежал, допустим, — Брежнева это не пугало. Ну и что? Забыли, да ему и не доложили бы, не стали бы тревожить. Может, Брежнев мимо ушей пропускал эту фамилию, не слыша, когда кто-то рядом говорил о Параджанове.

Сильное преувеличение «небожителей» происходит так: иногда руководителям приписывают черты, которых у них не было и в помине. Вот и вы копаетесь вокруг слов Щербицкого о «поэтическом кинематографе». Это словосочетание, уверяю вас, член Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь ЦК Компартии Украины не знал. Или услышал его незадолго до своего выступления — кто-то вписал в доклад, Щербицкому понравилось определение, и он, не вникая в смысл, повторил то же самое.

Честно скажу: не знаю, от самоуверенности или нет, но к крупным идиотам себя не отношу. Но иногда читаю о себе такое, что хочется воскликнуть: «Да не делал я этого! Слишком умно, если бы я так поступил». Так что это все — литературные страсти, работа на параллельную, закулисную историю, которая, к сожалению, иногда проникает в официальную летопись, отодвигая всамделишную. Да и политика тут поет свои гнусавые песни.

Г.Карапетян. Вы упомянули о записке КГБ, где речь шла о Параджанове. Мы с Ониковым, также беседуя о Параджанове, предположили: Щербицкий, может, тут ни при чем — в Киев «заказ» поступил из Москвы, с Лубянской площади. А кинорежиссер и друг Параджанова Роман Балаян высказал мне свою версию: трагические события в жизни Параджанова происходили при косвенном участии чиновников рангом пониже — некий сотрудник отдела культуры ЦК Компартии Украины, обиженный на Параджанова или самим Параджановым, постепенно собирал компромат на режиссера, пользуясь в том числе материалами КГБ, и в какой-то подходящий момент подсунул эту папку Щербицкому в конце 73-го года...

А.Яковлев. Вы предположили другой возможный уровень фактического решения «дела» Параджанова. Напомню: бюрократический аппарат всегда должен делать вид, что он функционирует, что полезен режиму. Представьте огромную махину, в данном случае КГБ. Месяц никого не разоблачили, второй — ни одного шпиона не поймали, третий — ни единого валютчика не схватили, четвертый — простого гомосексуалиста не заметили, пятый — шумную пьян-

ку проморгали с участием какого-то начальника... Кому нужны такие кадры? Пора их менять. Наверху сидит «первач» — первый руководитель, ему ведь необходимы данные, чтобы перетасовать людей: кого спихнуть, кого назначить... «Первач» любые аргументы найдет, чтобы свою «идейность» верхушке продемонстрировать.

Многие попадали под колеса адской машины. Допустим, спросили человека о чем-нибудь: «А что ты думаешь?» «Да я и не знаю». И всё. Значит, хитрит, увиливает от ответа — то есть неблагонадежен. И пошло-поехало. Потом искали донесения от дворника, служившего, как правило, нештатным осведомителем КГБ. А если ему намеченная жертва даже алтына не дала, то строчил: «Вчера такой-то пришел пьяный, позавчера у него гостила баба...»

Г.Карапетян. Мы с Ониковым пытались понять, откуда появился «заказ» на Параджанова — сверху или снизу? Согласитесь, одно дело, когда «стучали», допустим, на талантливых студентов ВГИКа, и иное — на кинорежиссера с мировым именем. В разговоре с Леоном Аршаковичем прозвучала и фамилия Суслова, серого кардинала Кремля. Другие мои собеседники, особенно киевские, разъясняли: в те годы на Украине все персональные вопросы решал не Щербицкий, а председатель республиканского КГБ Федорчук, ныне живущий в Москве генерал армии, наглухо закрытый для общения с прессой. Посоветуйте, как точнее сориентироваться в прежней системе координат властных структур.

А.Яковлев. По-разному могло быть. У меня не сложилось впечатление, что Щербицкий — инициатор кампании преследования Параджанова...

Г.Карапетян. Вы знали Владимира Васильевича?

А.Яковлев. Да. Я даже по его приглашению целый месяц отдыхал под Киевом. В руководстве республиканского КГБ тогда работал чекист со специфической фамилией Муха (Федорчук в моей памяти не остался). Мало сказать — фанатик, просто больной человек, постоянно искавший «ведьм». Будучи послом, я предложил направить из Канады молодежную группу из среды так называемых украинских националистов. Уговорил Международный отдел ЦК КПСС — там поняли мой замысел. С Украиной оказалось тяжелее, но Щербицкий все-таки согласился. Канадские украинцы вернулись в хорошем настроении. И вдруг телеграмма от Мухи: делегацию плохо подготовили — у одного молодого человека обнаружили Библию. На подобном уровне вершилась политика.

Г.Карапетян. У меня есть еще одна версия механизма отлучения Параджанова из кино: Щербицкий, придя к власти, стал расправляться с теми, кому помогал его предшественник Шелест. А Параджанов простецки называл себя приятелем Шелеста, дружил с его младшим сыном, пару раз вальяжно заходил в главный кабинет ЦК КПУ, где Шелест якобы лично правил один из сценариев великого кинорежиссера...

А.Яковлев. Не исключено. Это тоже парадоксы нашей запутанной жизни. Ведь некоторые «небожители» любили дружить с именитыми интеллигентами. Возьмите Андропова. Уж на что ортодокс, сталинист закоренелый — пробы негде ставить. Но он приглашал к себе поэтов, писателей, режиссеров и даже хоккейных тренеров, которые уходили от него одухотворенные. Правда, теперь некоторые стесняются об этом рассказывать. Тогда Андропов производил на них очень серьезное впечатление, вспоминая фамилии поэтов, художников, неординарных людей. Тем не менее Юрий Владимирович не очень-то и был образованным: просто нахватался — школьный аттестат у него ведь отсутствовал. Вместе с тем Андропов отличался цепким умом и превосходной памятью, по праву считался прытким, ловким, очень умелым по части интриг в высшем партийном аппарате.

Г.Карапетян. Дружеские связи власти и творческой интеллигенции, мне кажется, эффективно срабатывали особенно в 70-е годы. Речь идет, в частности, о коллективных письмах, которые составлялись с громкими именами ради ускорения труднопроходимой постановки какого-то спектакля или чьего-либо освобождения из тюрьмы... После киевского ареста Параджанова Бала-

Сергей Параджанов

ян на свой страх и риск организовал послание в ЦК КПУ за подписями Виктора Шкловского и Андрея Тарковского. Подобные обращения учитывались при принятии решений на Старой площади или они воспринимались как вольные упражнения в пользу бедных?

А.Яковлев. Ну нет, не «в пользу бедных». Хотя бы потому, что это служило прикрытием для оправдания действий того же ЦК, того же государства. Что это не я, секретарь ЦК, плохое мероприятие сотворил...

А случалось по-разному. Как правило, такие письма рождались по инициативе снизу, из добрых побуждений. Но часто это делали и гэбисты из каких-то соображений. Нередко позже ими же распространялась молва: знаете, то послание появилось по подсказке КГБ.

Г.Карапетян. Даже доброжелательное?

А.Яковлев. Совершенно верно. Это ж очень тонкая работа! Я знаю очень многих людей, которые живы-здоровы, занимают очень приличные позиции в нашей жизни, персоны вполне демократические по складу ума и характера, а в те годы ежемесячно писали обзоры журналов — как, что, где и кто поддерживает ростки «ревизионизма». Никогда не назову их имена. В 5-м управлении — идеологическом отделе — КГБ, который возглавлял генерал Бобков, а учредил, кстати, Андропов, работали не всегда топорно.

Г.Карапетян. Заранее прошу извинить меня за явно неполиткорректный во-

прос. В 82-м в Тбилиси по настоянию московских и местных чекистов Параджанова арестовали, спустя девять месяцев под давлением ведущих грузинских кинематографистов и по негласному указанию Эдуарда Шеварднадзе их знаменитого земляка освободили в зале суда, затем ему предоставили работу, дав возможность снять «Легенду о Сурамской крепости», а в соседнем Ереване Карен Демирчян и слышать о Параджанове не хотел. Как вы объясните столь противоположные позиции руководителей двух закавказских республик?

А.Яковлев. Безусловно, они совершенно разные личности. Шеварднадзе — как бы кто к нему ни относился, — конечно, стоит ближе к культуре. Но они оба фактически рабы власти. Как и все мы. Но все-таки Шеварднадзе мог пересматривать свои позиции с большим внутренним убеждением. Что это так именно надо, а не только так, как скажут. А Демирчян мог изменить что-то только по подсказке сверху, из Москвы. И его никак нельзя сравнивать по взглядам, по подходам с Шеварднадзе. Хотя я должен отметить: Шеварднадзе заболел демократией раньше, он был готов к этому где-то внутренне. Если уж на то пошло, Микоян, например, ближе к Шеварднадзе. Данную параллель привел, чтобы вы поняли, что я имею в виду, пытаясь сравнить бывших лидеров союзных республик и по уму, и по житейской увертливости, и по пониманию ситуации.

Г.Карапетян. Есть диаметрально противоположные суждения о причинах многолетнего молчания Параджанова. Он — яркий диссидент советского кино, а образ великомученика — все-таки красивый миф, сочиненный друзьями-кинокритиками и журналистами.

А.Яковлев. У меня тут своя точка зрения. Талантливых людей и в кино, и в писательской деятельности не считаю диссидентами. Они просто таланты и другими быть не могут. Понимаете, они не диссидентствовали, а говорили то, что думают. Другой разговор — режим можно называть диссидентским, инакомыслящим, но в ненормальную сторону. Диссидент — это режим. А таланты — нормальные люди, выражавшие себя, какими они есть на деле. Они вовсе не думали о том, как бы мелкую шпильку вставить режиму. И в этом отношении Параджанов — изумительный пример. Он по-другому не мог, он другого делать и не мог.

Г.Карапетян. Он хотел поставить «Гамлета» настолько парадоксально, что расписал роли для четы Горбачевых...

А.Яковлев. Услышав подобное, знаю, кто-то воскликнул: «Вот это будет авангард!» Мы же до сих пор не осознали: при Горбачеве было сделано то, что всю парадигму российской истории изменило. И когда-то ему памятник обязательно поставят.

Г.Карапетян. И вам, уверен, тоже!

А.Яковлев. Да бросьте, забудут. Продолжим нашу тему.В среду диссидентов иногда затесывались люди, которым было все равно, где и с кем они дружат — другого пристанища они себе не находили, а амбиции «горели». Вызови их большой начальник разок к себе на беседу, обласкай, орденок дай, они с таким удовольствием брались выполнять «задания партии и правительства»... Есть у нас такая порода людей.

Знаете, я очень люблю интеллигенцию. Причем не за ее творения, а за причуды. Чего боялась власть, особенно номенклатура, когда знакомилась с тем или иным представителем, как говорится, неординарной или — по тогдашним оценкам — диссидентской интеллигенции? А вдруг он завтра выкинет какой-то фортель, а тебе отвечать — ведь ты сегодня весь вечер провел с ним в одной компании. За встречами с участием диссидентов на квартире ли, ресторане ли следили очень внимательно, на всякий случай всех переписывали и сообщали куда следует, а потом высчитывали, кто чаще появляется, кто заводила...

Не знаю, как поступит Всевышний, но ведь именно интеллигенция и придумала, и обеспечивала как прогресс, так и регресс, как демократию, так и фашизм. Это ее дела. Это ее штучки. Это она поддерживала и то, и другое.

Возьмите нашу историю. Вот я читаю дела невинно осужденных... Скажем, доносят на поэта Васильева не все, но многие уважаемые поэты. Пишут письма в ЦК КПСС, в Союз писателей. А ведь помню, как яростно боролись против того бездарного руководства СП, Союза кинематографистов, Союза художников... В 85—87-м я присутствовал на исторических съездах СК и СП, на меня возложили перестройку этих творческих Союзов. А что вижу сегодня? Самые архипрогрессивные персоны тех минувших лет столь падки на награды, как они их любят, как они их чистят... Не понимаю подобный менталитет... То есть как не понимаю? Психология художника в известной мере воспитывает разные качества поведения: и «идите вы все», и «я сам по себе», «а почему я это должен?», «а чего вы из меня строите самоотверженника отрешенного — мне сейчас нужны дача, три машины и четыре помощника»...

Г.Карапетян. Ваша фамилия упоминается Камшаловым, когда речь идет о Московском кинофестивале 85-го года. Тогда якобы не вы, а Лигачев занимался выдвижением на показ фильмов Климова «Агония» и Параджанова «Легенда о Сурамской крепости». И вообще, мол, этот вопрос находился в сфере деятельности даже не Лигачева, а двух его помощников, которые не считались специалистами по культуре.

А.Яковлев. Возможно, так и было. С лета 85-го я работал в отделе пропаганды ЦК КПСС, а фильмы — епархия отдела культуры. А вот с мая 86-го, с начала знаменитого съезда СК, все грехи беру на себя.

Г.Карапетян. Вопрос, какой советский фильм показать на Московском кинофестивале, решался не на уровне сектора кино отдела культуры ЦК КПСС, а намного выше?

А.Яковлев. Это как-то мимо меня прошло. Решал ли этот вопрос Лигачев, не знаю, не уверен. И его помощники ничего не определяли. Повторяю, я работал тогда заведующим отделом пропаганды и не имел прямого отношения к культуре, к кинофестивалю. Секретарем ЦК я стал позже, а подобные проблемы решал отдел культуры. Тот же Камшалов и другие. И естественно, Лигачев. Секретарем ЦК тогда трудился Зимянин, а тот обычно говорил: «Как Лигачев решит, так и будет». Тем более что Лигачев не очень-то считался с Зимяниным.

Так что в данном случае Камшалов правильно расставил акценты в интервью с вами. Да, он достаточно осторожно, мягко говоря, оценивает все тогда происходившие события. И я даже понимаю, почему он меня не то что не хочет ругать, а по сути это делает, не хваля и не упоминая...

Г.Карапетян. Даже касательно...

А.Яковлев. Камшалов, например, очень хорошо знает, что мне было поручено курировать «Покаяние» Тенгиза Абуладзе. Я с Элемом Климовым занимался выпуском в широкий прокат каждой из двадцати семи картин, лежавших на полке. По этому поводу у меня с Климовым произошел даже маленький конфликт. Сначала мы договорились о выпуске двадцати шести фильмов. А против двадцать седьмого он запротестовал. Речь идет о «Комиссарах». И мне пришлось его долго уговаривать. Причем «долго» — не в часах, а в месяцах. Я глубоко уважаю Элема, он — хороший человек, не страдающий аберрацией памяти: в конце концов мы нашли компромисс, и фильм вышел на экраны.

Г.Карапетян. Может, Камшалов тянет одеяло на себя, претендуя на роль архитектора перестройки советского кино?

А.Яковлев. Нет, я так не думаю. Если уж кого и называть архитектором, то это, безусловно, Климова, которого тогда, на памятном V съезде, я выдвинул в качестве реальной кандидатуры на должность председателя СК.

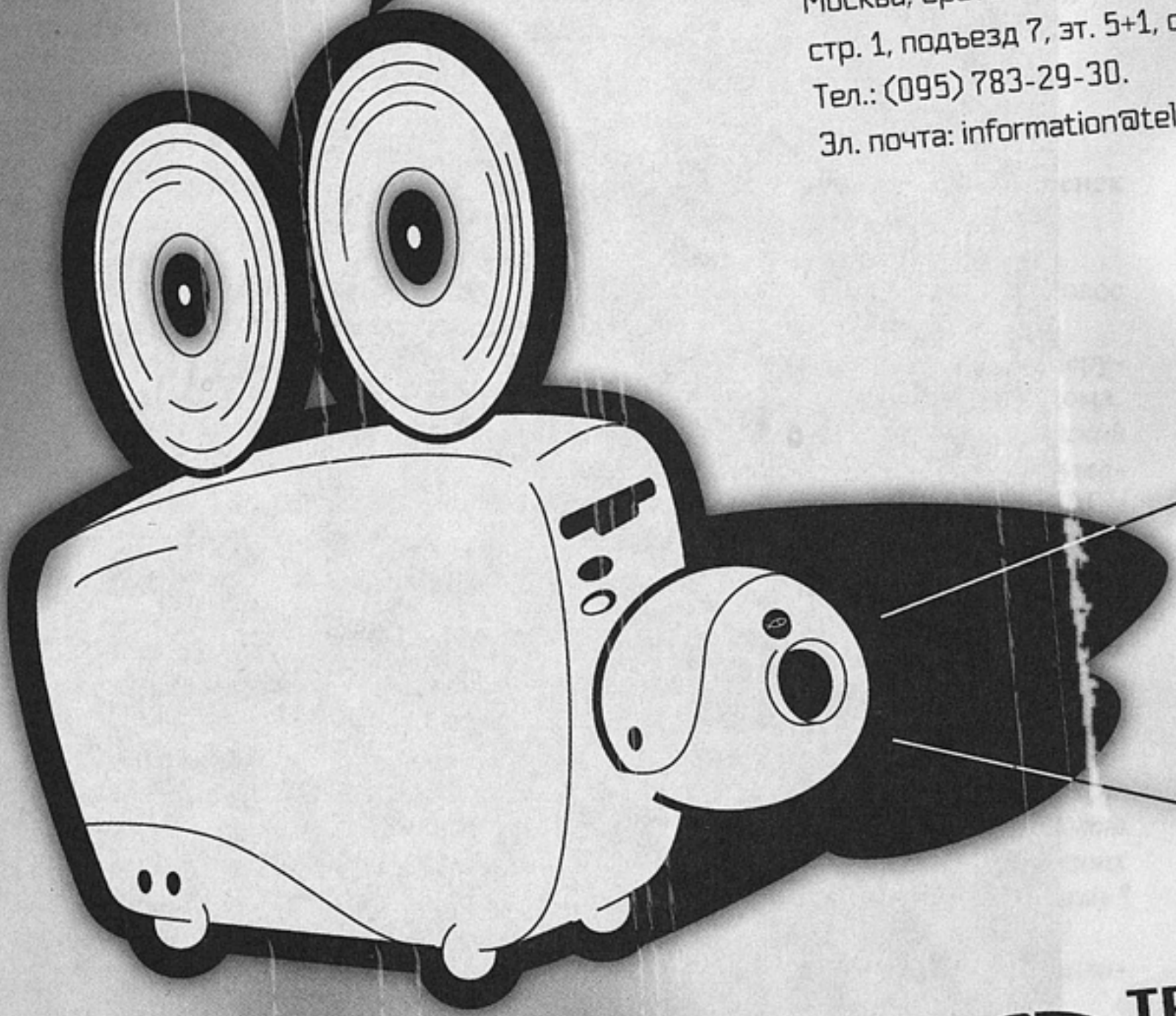
Эл. почта: information@teletype.ru

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

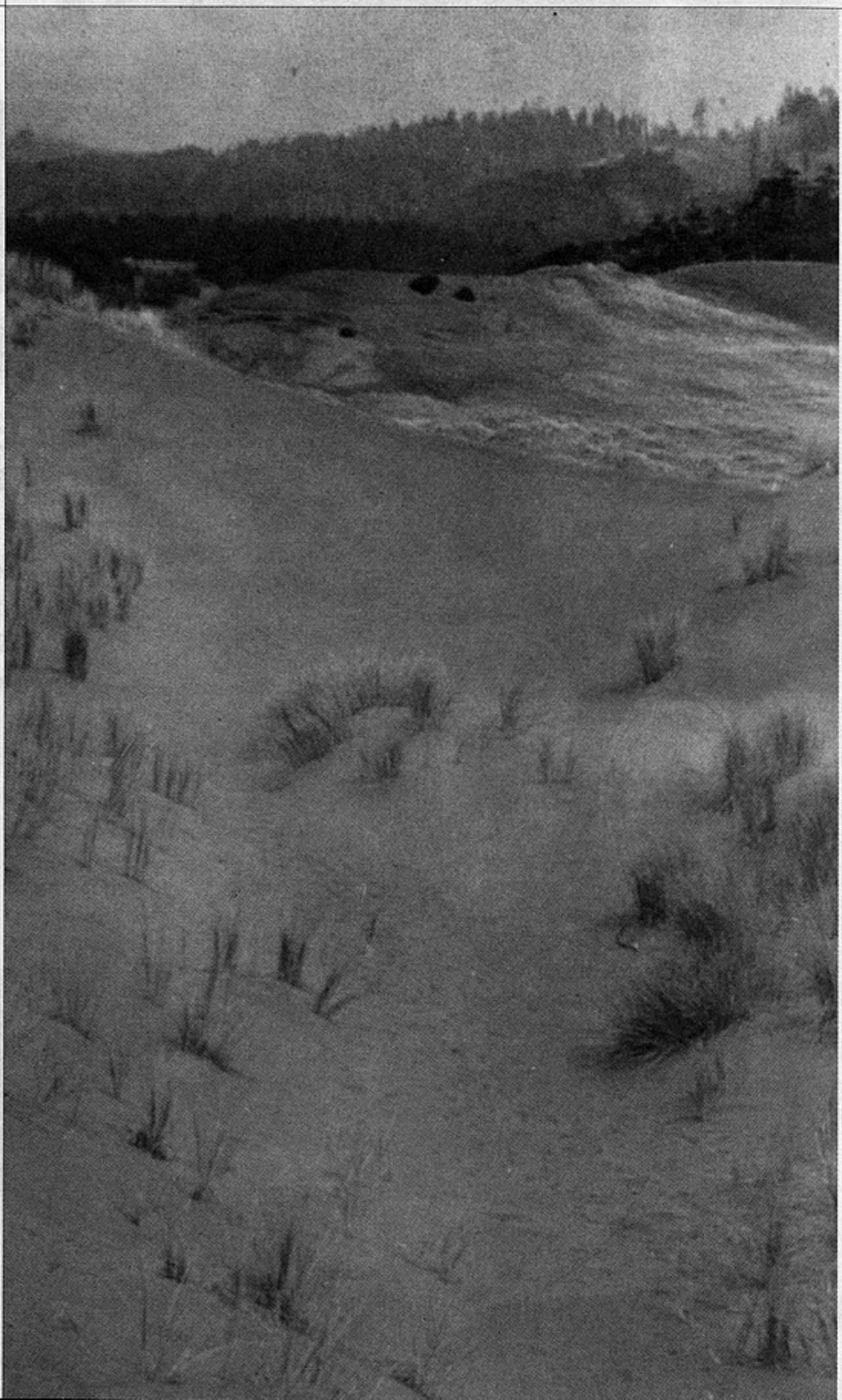
www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

Ч Т Е Н И Е



ПАВЕЛ ФИНН

Кипяток

История возникновения этого сценария не совсем проста. Идею подарил замечательный казахский актер Ментай Утепбергенов. Сначала к ней прикоснулся мой друг известный азербайджанский режиссер Октай Миркасимов. Потом обратился ко мне Игорь Гонопольский, тоже известный в Казахстане режиссер-документалист, и предложил сделать по этой идее сценарий для его первого игрового фильма. Я согласился сразу, ни минуты не раздумывая, была ли такая история в реальности. Могла быть. Наверняка. И со мной тоже. Потому что только смерть Сталина спасла моего отца, который был в списках по готовящемуся «московскому делу», от неминуемой посадки. Я писал, вспоминая себя в 49-м году, в Ереване, когда я бездарно лепил из зеленого пластилина зеленого крокодила в подарок к юбилею любимого вождя. Но если говорить честно, сценария не было бы, если б я не провел два дня в Сюры-Озек, в ауле, в доме у родственников удивительного человека, актера и виртуоза-домбриста Нуржумана Ихтынбаева. Если бы я не увидел этих людей, если бы не вдохнул волшебный воздух казахстанских степей...

— Кипяток! Кипяток! — звонко кричит мальчишеский голос.

Как во сне, из ничего, из таинственного вещества памяти возникает степь, уходящая к пологим горам на горизонте. И невысокая железнодорожная насыпь с паровозом, влекущим за собой пассажирский поезд с белыми табличками на боках.

— *Кипяток... кипяток...* — повторяет голос очень немолодого человека. — *Вот же привязалось ко мне это русское слово... Кипяток...*

Черноволосый мальчик лет девяти бежит по насыпи вдоль поезда, обеими руками поднимает вверх к окнам вагонов чайник.

И, как во сне, появляются за ним на насыпи другие мальчишки с горящими от возбуждения глазами и тоже с чайниками. А рядом с ним стриженная наголо маленькая казашка в грязном платьице и штанах. И, стараясь не отстать от черноволосого, хромая, бежит паренек постарше, уже подросток, кореец.

— Кипяток! Кипяток!

— *И я просыпаюсь...* — говорит голос немолодого человека.

В розовом воздухе утреннего Иерусалима — крыши города и белые дома.

— *Где я? Кто я? Маленький еврейский мальчик? Старый еврей? Все перепуталось в моем сне... или в моей памяти? Где я? На земле моего Бога. Но разве вся земля, в сущности, это не земля Бога?*

— А-а-а, Алла акбар, Алла акбар! — где-то далеко, между небом и землей выпевает азан невидимый муэдзин на невидимом минарете. — Илля ий ляха илалла Мухаммет рассулалла!

— *Никогда, ни одному человеку я не признавался в том, как странно волнуют меня эти голоса, долетающие до моих окон из арабского квартала... Почему? Вы правда хотите знать — почему?*

Гудит другой уже паровоз, окутыва-

ясь паром. Тащит за собой вагоны-зак с решетками на окнах. Изнутри, сквозь железные переплеты, видна бесконечная летняя степь, сожженная солнцем. На откосе, проплывающем за окном, выложено белыми камешками: «1949 г. Да здравствует юбилей великого Сталина!»

— Состав, которым гнали очередной этап ссыльных на поселение в Казахстан, был в пути уже седьмые сутки.

По коридору вагона мимо зарешеченных дверей клетушек ходит взад-вперед молодой конвойный в гимнастерке, с автоматом за спиной. Ему очень жарко. Он вытирает платком потный лоб, приподнимая фуражку. Внутри тесной клетушки на нарах лежит старый худой еврей с задранной вверх серебряной бородкой. Он кротко смотрит в потолок, быстро и часто дышит. Измученные лица ссыльных, трех мужчин и двух женщин, склоняются над ним.

Одна рука старика свешивается к полу. Маленький черноволосый мальчик, которого мы видели с чайником, испуганно держится за руку умирающего старика.

— Наверное, умирая, мой дед, старый московский портной Яков Повзнер, очень просил за меня Бога.

Молодая женщина бросается к двери, трясет решетку, бьет кулачками. В ответ — тишина. Шаги вертухая по коридору.

— И Бог что-то такое все-таки услышал...

Рассвет. Блестят рельсы одноколейки. И громко распевает чей-то голос:

Я чебе скажил: люблю,
Ты скажила: ну и чё?
Я скажил: чебе одну
Я весь звезда соберу
И в кармашек положу...

Правой, левой рукой. Правый, левый рычаг. Тот, кто управляет дрезиной, узкоглазый, похожий на китайца человек в железнодорожной фуражке, поет во все горло, на всю утреннюю степь:

А ты скажила: не хохчу,
Потогошто я совсем другой
Люблю...

За его спиной на платформе лежат две лопаты и сидит на корточках могучий пожилой казах в зимней шапке с красноармейской звездой. Лицо его странно спокойно и всегда чуть улыбается. Он курит самокрутку и сплевывает в сторону.

Я обиджется хочел,
Еле-кое-как счерпел
И подумал про себя:
Такой много, как она...

Машинист, высунувшись по пояс из окна, подает «ссыльный» состав в тупик, на запасной. Сразу же, откинув подножки, прыгают на землю вертухаи с автоматами, с овчарками на поводках.

Из станционного домика выходят двое. Один русский, коренастый, маленький, в военной форме с погонами майора, с пистолетом в кобуре у пояса, в фуражке с синим энкавэдэшным околышем. Другой — казах, милиционер, тоже с пистолетом, помоложе и повыше, с красивым лицом. Навстречу им от состава спешит начальник поезда, козыряет.

— Товарищ начальник спецкомендатуры! Ссыльный контингент доставлен для временной остановки. Больных нет. Покойных одиннадцать человек... штук...

— Чтой-то многовато, — удивляется энкавэдэшник. — А? Не считаешь?

— Жарко, товарищ майор, — извиняясь, объясняет начальник поезда. — Жарко.

Катит в степи ручная дрезина. Работая рычагами, распевает узкоглазый:

Не боюсь я ничего,
Даже инопланечанин.
А, наверно, оттого,
Потогошто я дунганин.

Сидя на корточках, курит казах.

— Тебе, Ерлан, жениться надо, туда-сюда, — кричит дунганин. — Одна умерла? Пожалуйста. Другую взял. Давай я тебя посватаю, туда-сюда. Я хорошо сватаю. Хорошую бабу возьмем. Хочешь толстую, хочешь худую? А? Какую хочешь?

— Да, Фаты, — терпеливо соглашается Ерлан. — Хочу.

— Хочешь, вашу возьмем, казашку, хочешь, из спецпереселенцев? Немецкую бабу тебе возьмем, хочешь? — смеется Фаты.

— Да, Фаты, — кротко говорит Ерлан. — Можно. Можно немецкую.

— Э, все равно не женишься, туда-сюда, я тебя знаю. Дурак ты, Ерлан!

Ерлан молчит, улыбается, выпускает дым, сплевывает в сторону. Катит дрезина. Правый рычаг, левый рычаг. И снова:

— Жениться тебе надо, казах, туда-сюда. За тебя любая пойдет. Ты ведь только здесь контуженый, — дунганин показывает на свою голову, потом вниз. — Ты же там не контуженый? Ха-ха-ха!

Дрезина вдруг останавливается, наехав колесом на какое-то препятствие.

— Э, черт такой! Опять на том же месте, — сердится Фаты и прыгает на рельсы.

Ерлан встает, тоже сходит на землю, поплевав на ладони, примеривается к дрезине. Приподнимает платформу над землей и толкает вперед.

— Говорю, тебе жениться надо, казах, — восхищенно качает головой Фаты.

Вдоль всего состава идут конвойные, с лязгом открывают двери вагонов.

— Выходить! Выходить! Не задерживаться! — кричат они и бьют прикладами автоматов по стенкам.

— *Бог, наверное, в это время думал,* — говорит немолодой голос, — *как же все-таки помочь этому бедному мальчику, за которого так просил его дед, святой человек?*

Светлеет небо. Ерлан и Фаты идут от дрезины к начальству.

Ссыльные под присмотром конвоиров тянутся с кружками и банками в руках в очередь к двум телегам, на которых стоят бочки с водой.

Дунганин козыряет милиционеру с серьезным и одновременно дурашливым выражением на хитром лице.

— Командующий дрезины номер один Фаты Шин Ло прибыл по вашему приказанию, товарищ Балгабай! Экипаж в составе обходчика товарищ Ерлана готов к выполнению боевой заданий.

За спиной энкавэдэшника Балгабай показывает дунганину кулак и шипит:

— Обе ноги тебе в один сапог затолкаю, косая рожа.

— Хочешь, я его быстро из товарища в граждане переделаю? — спрашивает энкавэдэшник и — грубо — дунганину: — Хочешь?

— Нет, начальник, — отвечает Фаты. — Не хочу.

— Груз оформлен, одиннадцать единиц, — Балгабай переводит взгляд с Фаты на Ерлана. — Свезете километров на двадцать.

Ерлан смотрит на него, чуть улыбаясь по обыкновению, и молчит.

— Ты что? — спрашивает его энкавэдэшник. — Ты кто? Ты железнодорожник, наполовину военный. Как должен отвечать по-военному?

Ерлан молчит, улыбаясь.

— Глухой? Немой? Твою мать! — орет энкавэдэшник.

— Маленько контуженый, — деликатно склоняется к его уху Балгабай.

— Один глухой, другой слепой! Штучки-мучки ваши казахские, да? Знаю я вас, бал-га-ба-ев! — презрительно выговаривает энкавэдэшник. — Все вы одним говном мазаны!

Балгабай вытягивается перед ним, но в глазах — глубоко — обида и злость.

Ссыльные несут от состава к дрезине завернутые в брезент тела. Фаты и Ерлан смотрят, как они сваливают их по одному на платформу.

— *У Бога всегда в есть в запасе два-три чуда,* — говорит немолодой голос. — *Только он нечасто позволяет себе ими пользоваться...*

Ссыльные, уже освободившиеся от груза, загораживают собой дрезину. Последний сверток, который кажется на взгляд больше других, осторожно укладывают те двое мужчин, которые были в клетушке, где умирал дед.

Один из них быстро оглядывается на маячащих в нескольких шагах и перекуривающих вертухаев и приподнимает край брезента.

Рядом с лицом мертвого старика лицо черноволосого мальчика с так крепко зажмуренными глазами, что видно, как вздрагивают веки.

— Эй, вы чё? — шепотом спрашивает Фаты. — Под трибунал нас?

— Его Сашка зовут, — говорит ссыльный. — Сирота.

— Ерлан, к начальнику ходи, — тревожно шепчет Фаты.

Ерлан не двигается с места.

Ссыльный смотрит на казаха с его странной улыбкой, на испуганного дунганина. Глядит в глаза Ерлану. Достав из-под полы, сует ему в руки какой-то узелок.

— Там в книжечке адрес... Родственники...

Ерлан молчит, улыбается.

— Казах! Христом Богом тебя прошу.

Вертухаи уже гонят ссыльных обратно в вагоны.

Энкавэдэшник наблюдает за этим, стоя на том же месте. И Балгабай по-прежнему рядом с ним. Но он смотрит в другую сторону, туда, где стоит дрезина. Косится на энкавэдэшника, усмехается и отворачивается от дрезины.

— *Какой бог в этот момент принимал решение?* — говорит немолодой голос. — *Дедушкин, или бог ссыльного, или Ерлана? Кто из них все-таки решил: жить мне или умереть?*

Ерлан молча накрывает брезентом лица мертвого старика и живого мальчика.

Солнце встает над степью. Огромна великая казахская степь. Черной маленькой точкой движется по ней дрезина.

Ерлан и Фаты вонзают лопаты в красную землю, отваливают комья в сторону. Яма становится все глубже.

— Дурак ты, Ерлан, — бормочет дунганин. — Ой, дурак казах!

Ерлан молчит и копает, мощно и мерно. Метрах в двадцати от ямы стоит на рельсах дрезина с мертвецами. И блестит река, узкая и плоская в поросших шелестящим камышом берегах.

Правой, левой рукой. Правый, левый рычаг. Снова катит дрезина по степи, еще недалеко отъехав от небольшого земляного холма. Все так же сидит за спиной дунганина на корточках Ерлан. Курит, сплевывает. У его ног лежит укрытый брезентом мальчик. Глаза его крепко зажмурены.

— *Может, я думал тогда, что я тоже мертвый?* — говорит немолодой голос. — *Просто меня почему-то забыли закопать...*

Ерлан вдруг сзади кладет руку на плечо Фаты.

Дрезина останавливается. Ерлан слезает с платформы, не спеша идет назад к красному холму. Фаты с недоумением глядит ему в спину.

Ерлан идет вдоль реки, высматривая что-то на берегу. Наконец видит большой серый валун. Поплевав на руки, нагибается, обхватывает валун. Мгновение тот не поддается. Могучий казах напрягается изо всех сил и отрывает камень от земли.

Дрезина все дальше отъезжает от холма, на котором лежит валун.

Ерлан сидит на корточках, курит. Видит направленный на него любопытный и испуганный взгляд мальчика.

— *Бог сказал мне: посмотри на этого человека, очень тебе советую,* — говорит немолодой голос. — *Но в тот раз я не послушался Бога. Таким страшным и необычным показалось мне это лицо.*

Мальчик и Ерлан смотрят друг на друга. Сашка начинает орать и выть, захлебываясь слезами. Закрывает глаза, крик его повисает над степью.

— Ой, казах! Чё наделал? — смеется Фаты, работая руками. — Какая баба теперь за тебя пойдет? Верка-блядь и та не пойдет! Вот чё ты наделал!

Впереди вырастают убогие белые саманные домики, несколько мазанок с плоскими крышами, одиноко столпившиеся в степи, на краю света.

Ерлан вместе с брезентом поднимает мальчика с платформы.

— Не трогайте меня, пожалуйста, — бормочет Сашка, не открывая глаз. — Пожалуйста, не трогайте меня, товарищи.

Дунганин едет дальше, поет:

Я чебе скажил: люблю,
Ты скажила: ну и чё?

С Сашкой на руках Ерлан подходит к домикам. Собака кидается к нему, ластится и лает на мальчика. Глаза у него все так же закрыты. Перед домом овцы в загоне, конь в стойле, куры бродят по двору. У соседних домов стоят казашки в платках, покрывающих головы, молча и любопытно смотрят на Ерлана с его неожиданной ношей. Стриженая девочка в грязном платьице и штанах держит за руку совсем маленького мальчика, который задумчиво сосет палец. Вдруг она начинает смеяться, очень громко.

— Э, Асембала! — сердится пожилая женщина и сильно дает ей по затылку.

Асембала сразу дает по затылку малышу. Тот ужасно орет. Асембала смеется.

Ерлан идет к своему дому, ногой толкает незапертую дверь и, пригнувшись под притолкой, вносит мальчика в темноту.

С закрытыми глазами Сашка на карачках ползет по глиняному полу от беленой в трещинах стены на середину комнатенки, оставляя за собой мокрый след.

Чугунная плита. Стол, на нем керосиновая лампа. Сундук в углу. Койка. Над

ней раскрашенная от руки фотография молодой казашки. Домбра висит на гвоздике. Ерлан сидит на табурете и, развернув на коленях узелок, рассматривает молитвенник с еврейскими буквами на черном переплете. Выпадает какая-то справка и фото двух молодых людей. Мужчина в пиджаке и шляпе, с трубкой в зубах и красивая радостная женщина в платье с плечами и туфлях на высоком каблуке.

— Батька твой? — Ерлан тычет пальцем в фотографию. — Матка? А? Москва? Да? Красный площадь? Да?

Сашка молчит. Глаза закрыты. Ерлан осторожно пробует приподнять пальцами ему зажмуренные веки. Сашка из всех сил отталкивает его руки, плачет.

— Говорят, ты себе без бабы дитё родил, Ерлан? — слышен вдруг в комнате громкий и веселый женский голос.

— Верка идет, туда-сюда! — кричит дунганин и, двигая руками, пыхтит и гудит, как паровоз: — Пых-пых! У-у-у! Верка — скорый помощь идет!

Он вваливается в дом впереди большой русской женщины лет тридцати пяти, тоже в платке, как и казашки, и босой. За ней мужчина тех же лет, с худым лицом, на русского непохожий. В руке старый ободранный саквояж, с каким ходят врачи.

Верка нагибается к полу и поднимает Сашку.

— Вот он, вот он! — показывая на казаха, смеется Фаты. — Ерлан-дурак!

— Сам ты дурной, Фатышка, — говорит Верка. — Ерлан всех вас лучше. Я б за него замуж пошла, не глядя. Да он меня не возьмет. Возьмешь, Ерлан?

Ерлан неожиданно застенчиво улыбается. Верка смеется и отстраняется от мальчика, держа его на руках.

— Фу! Со всего этапа, что ли, вошек насобрал? — И поворачивается к Ерлану. — Ну? Чего сидишь, папаша? Воду давай ставь!

Во дворе горит костер, пламя обтекает снизу огромный, закопченный казан с бурлящей водой.

Две пары босых ног на глиняном полу. Маленькие, Сашкины, и большие, женские. Верка через голову стягивает с мальчика рубашонку.

Худой мужчина достает из саквояжа и кладет на стол медицинские принадлежности: трубку-стетоскоп, ложечку для горла, баночки с мазью. Верка тянет с Сашки трусики. Но он, не открывая глаз, хватается за резинку.

— Стесняется, — смеется Верка. — Я таких мужиков люблю, когда стесняются. А то лезут к тебе внаглую со своей балдой... А сами-то... Сами...

Она тянет трусы к себе, Сашка к себе. Резинка лопается, трусики падают на пол. Из-под закрытых век сползают слезинки, он яростно скребет голову ногтями.

В окошке лицо стриженой девочки Асембалы с расплюснутым о грязное стекло носом. Она жадно смотрит на голого Сашку.

— И чего стеснялся? — весело говорит Верка. — Зря.

И пальцем легонько трогает за кончик его пипишку, как колокольчик.

Ерлан изумленно глядит между ног мальчика.

— Обрезанный? — потрясенно спрашивает он. — Мусульман?

— То ест жид, — с сильным польским акцентом говорит врач, кинув взгляд на голого Сашку. — Так называем. В моей Польсце. Малы жид.

— Кто? — удивляется Ерлан. — Его Сашке звать.

— Кто, кто! Еврейчик это, — объясняет Верка, — самый настоящий.

— Ай, казах, молодец, — хохочет Фаты. — Дружба народов, туда-сюда.

— А какая разница? Что, они не люди, что ли? — Верка оборачивается к врачу. — Обсмотри его, Ёжик, пока кипяток стынет.

Казашки по-прежнему стоят возле своих домов. Ерлан и Фаты берут рукавицами с двух краев казан и несут его к дому. Асембала увязывается за ними.

— Ерлан-ата[1], дай мальчишку... — тянет она. — Ерлан-ата...

Ерлан и Фаты вносят казан под шапкой пара и ставят его посреди комнаты. Ежи сидит на табуретке, поставив мальчика перед собой между ног, и слушает его, прикладывая трубочку к худенькой спине в разных местах.

— Бардзо заавансована... то ест великая дыстрофиа, истощенье нервове... — Ежи кладет трубку на стол. — Потшебна ест добре еда, курчак, то значы курица, цып-цып по-русски, шметана, масэлко...

[1] Дедушка Ерлан.

— А чё у него глаза закрыты? — заглядывая через плечо поляка, спрашивает Фаты. — Слепой, что ли, туда-сюда?

— Бардзо заавансована дыстрофиа, — повторяет Ежи. — Потшебна велька милощчь. То есть велька любовь.

— Все равно помрет он у тебя, дурак казах, — смеется Фаты и уходит, сильно хлопнув дверью.

Сердито проходит по двору мимо неподвижных женщин с блестящими любопытными глазами. Асембала бежит за ним, хватает за полу пиджака.

— Фаты-ага[2], отдай мальчишку! Фаты-ага!

Голова Сашки лежит на коленях у Верки. Она легонько дует ему на волосы, ласково перебирает их пальцами, ищет, находит вшей и щелкает их на ногте. Глаза мальчика закрыты, но видно, что ему приятна эта процедура.

Поляк Ежи стоит у стены и глядит на женщину с нежностью, совершенно неожиданной для его сурового худого лица. Ерлан снимает со стены домбру, смотрит на струны, проводит по ним ладонью. Верка ищет, щелкает и стряхивает вошек с рук в таз с водой, стоящий у ее босых ног.

Луч солнца, пробившись в грязное оконце, озаряет женщину и мальчика.

— Он видит, как дрожат их черные ресницы, — вдруг нараспев декламирует по-польски Ежи под негромкий аккомпанемент домбры, — и как, потрескивая в сумрачной тиши, от нежных пальцев их, с которых ток струится, под ногтем царственным покорно гибнут вши...

— Чего поешь, Ёжик? — спрашивает Верка. — Я ж по-вашенски не понимэ.

— То ест поэзия, то написал Рембо, пани Веро, — говорит поляк и вдруг вздрагивает. — Пани Веро! Вы есть италийска Мадонна!

— Мадонну себе нашел, — усмехается Верка. — Шлюха я. А ты хороший. Ёжик без головы, без ножек.

— Пани Веро! Я... жонде... желаю зостачь пани рыцежем! — Ежи делает шаг к ней. — Я жонде целовать пани ноги.

— Снова здорово? Забудь об этом, Ежи! — строго говорит она. — Слышь?

Сашка вдруг приникает головой к ее животу, грудям, вслепую трется, как щенок. Глаза Верки наполняются слезами.

— Сиротка, — шепчет она. — Что уж там... Сиротка и есть...

Милиционер Балгабай едет на велосипеде по степи вдоль одноколейки.

Одна штанина у него заправлена в носок, фуражка сдвинута на затылок. Он что-то невнятно напевает себе под нос.

Фаты быстро входит во двор, держа перед собой на вытянутых руках кастрюлю, накрытую куском фанеры, из-под которой пробивается пар. Верка выглядывает из дверей с тазом.

— Пусть поест, туда-сюда, я готовил, — сердито говорит Фаты. — Лапша маленько, капуста, туда-сюда...

— Капуста твоя, — смеется Верка. — Ты что, Фатышка? Убить его хочешь?

— Все равно помрет, — ворчит Фаты и идет мимо нее в дом.

— Во сколько их, — смеется Верка, заглядывая в таз, и выплескивает воду во двор. — Цып-цып-цып!

Куры с интересом направляются к луже.

Балгабай крутит ногами педали. Пальцем оттягивает рычажок звонка на руле. Звонок тренькает, хотя дорога впереди совершенно пуста.

Голый Сашка стоит в казане. Верка сверху поливает его водой из кастрюльки. Ежи и Фаты молча наблюдают за ними. Ерлан сидит с домброй в руках, трогает струны, как будто настраивает их.

Верка вытирает Сашку полотенцем. Потом подхватывает под мышки, сажает к себе на колени, вытирает ему ноги. Ставит на пол.

Ерлан сильно ударяет кистью руки по струнам.

— *И тогда Бог сказал мне: танцуй,* — говорит немолодой голос.

Сашка открывает глаза. Разглядывает людей, смотрящих на него.

— Здравствуйте и вам, Сашка, — смеется Верка. — С приездом вас.

— *Танцуй и радуйся, что ты жив.*

И Сашка начинает танцевать. Под музыку домбры. Как негритенок, топоча на одном месте, выставив ладошки и покачиваясь из стороны в сторону.

Верка хлопает, смеется.

— Ай, смотр самодеятельный! — кричит Фаты. — В Семипалатинск поедем, первое место, туда-сюда!

---

[2] Дядя Фаты.

— В Семипалатинск... — неожиданно помрачнев, ворчит Верка. — В детдом его надо. Как ты с ним жить будешь, Ерлан?

Ерлан молчит, улыбается, рука его так и летает над струнами домбры.

Во дворе Балгабай слезает с велосипеда, подводит его за руль к стене дома, прислоняет. Прислушивается к музыке. Улыбается от удовольствия. Стоит несколько мгновений у оконца, слушает. Снимает форменные башмаки.

Рука Ерлана замирает над струнами домбры. Балгабай стоит на пороге.

Сашка прекращает танцевать и жмется к ногам Верки, прячется за нее.

Фаты вытягивается перед милиционером, берет «под козырек».

— Разрешите доложить, товарищ уполномоченный? — Показывает на мальчика. — Внучек приехал, туда-сюда.

Балгабай молча снимает с себя планшетку, кладет на стол. Смотрит на Верку, на поляка. Барабанит пальцами по кобуре. Поворачивается к дунганину.

— Ты хитрый? Да? — спрашивает он у него приветливо.

— Я очень хитрый, — соглашается Фаты.

— Вы все, дунгане, хитрые?

— Да, мы очень хитрые, Балгабай, — осторожно улыбается Фаты.

— Вы хитрые, а я вас хитрей, — орет Балгабай. — Я всех хитрей. Я дунган хитрей, русских хитрей. Я своих казахов хитрей. Понял, косая рожа?

— Да, Балгабай, — смиренно соглашается Фаты, — ты всех хитрей.

— Да, я всех хитрей. Я энкавэдэшника хитрей. Энкавэдэшник в одну сторону смотрит, Балгабай в другую. Балгабай все видит. — Вдруг наступая на Сашку: — Кто такой? Документы!

Ерлан протягивает ему молитвенник и справку с печатью — метрику. Балгабай вертит в руках молитвенник, кладет на стол. Читает метрику, прячет в планшет.

— Не трогай пацанчика, Балгабай, — обнимает Верка мальчика сзади за плечи.

— А кого мне трогать? — смеется Балгабай. — Тебя, что ли?

— Хотя бы и меня, — смеется и Верка, подмигивая милиционеру.

— Ты... Верка... — Он глядит на ее грудь. — Почему не боишься? Меня все боятся.

— А я никого, — смеется Верка. И к поляку: — Доставай, Ёжик. Надо ж Сашку отметить. Вроде как день рождения. А? Балгабай?

Теперь он подмигивает ей. Легонько гладит по заду. Смеется.

Ежи хмурится, но открывает саквояж и вынимает на стол голубую бутылку с этикеткой: «Спирт медицинский. 90 градусов. По назначению врача».

Верка берет с подоконника пиалы, алюминиевые кружки.

Балгабай следит, как Ежи точной рукой разливает спирт. Фаты отрицательно качает головой и отодвигает от себя пиалу.

— Домбровский! — громко говорит Балгабай. — Бежать хочешь?

— Так то власне стане, пане милиционеже, конечне, — хмуро отвечает Ежи. — Так будет. Учекне.

— Беги, беги, — хохочет Балгабай. — На пять километров уйдешь — пять лет получишь, на двадцать уйдешь — двадцать лет получишь...

— Я на тысонц километрув убегу, — упрямо говорит поляк.

— Столько и получишь.

Балгабай «стреляет» в него пальцем и пьет из кружки.

Ерлан сидит на полу, поджав под себя ноги, играет на домбре и протяжно поет по-казахски.

Пьяный Балгабай в расстегнутом кителе за столом, уронив голову на руку, слушает пение, и слезы текут у него по щекам. Кобура лежит на столе.

— Ай, Ерлан, ай, родственник, — бормочет он и грозит кому-то пальцем. — Врешь, сука, не говном мы мазанные, нет!

Сашка, уже одетый в длинную женскую рубаху, сидит на коленях у пьяненькой Верки, прислушивается к пению. Верка пьет из кружки, спускает мальчика на пол и, взяв его за руки, начинает кружиться с ним по комнате.

Ежи печально и нежно смотрит на нее из угла, сидя на сундуке.

В вечерней тьме Ерлан медленно идет по двору. В одной руке у него горящая керосиновая лампа, в другой — веревка.

Шатаясь, держась за стены, бредет к своему велосипеду милиционер.

Ерлан входит в овечий загон, хватает за рога барана, тащит его по двору. Подводит к велосипеду, привязывает к задней раме. Помогает Балгабаю

взобраться в седло. Тот на мгновение обнимает Ерлана, всхлипнув, прижимается щекой к его щеке и, оттолкнувшись рукой от стены, нажимает на педали.

Белеют в темноте домики с плоскими крышами. Вихляя колесами из стороны в сторону, едет между домами Балгабай на велосипеде. Баран послушно бежит за ним. Возникшая из темноты собака бросается на них с лаем. В темном окошке ближнего домика возникает лицо Верки. Балгабай рушится с велосипеда у ее дверей. Баран тоже валится на бок, но тут же поднимается, тупо смотрит на барахтающегося Балгабая.

Рассвет. Мужские форменные башмаки стоят за порогом Веркиной конуры. Велосипед прислонен к стене, рядом робко блеет привязанный за скобу баран.

Из дверей выходит очень довольный Балгабай в носках. Сев на порог, надевает башмаки. Встает, отходит в сторонку, долго и громко мочится, зевнув, застегивает ширинку, идет к велосипеду, привязывает барана. Садится в седло.

— *И тогда выкупили меня у фараона за цену одного барана,* — говорит немолодой голос, — *за бутылку спирта и за горькое бабье горе...*

Солнце глядит в окошко. Сашка открывает глаза. Он лежит на койке, укрытый солдатским серым одеялом. В комнате никого нет. Он откидывает одеяло, опускает ноги на пол. Подходит к окну. Овцы, толкаясь, пробегают по двору за изгородь, в степь. Курица с квохтаньем бежит по двору. Ерлан шагает за ней с большим ножом в руке. Ловит курицу и за ноги, головой вниз несет в угол двора. Сашка, стоя на пороге, с удивлением следит за ним. Ерлан, положив притихшую курицу на поставленный стоймя обрубок дерева, заносит над ней нож.

— А-а-а! — отчаянно вскрикивает Сашка. — Что вы делаете? Не трогайте ее!

С тупым стуком опускается нож. Ерлан поднимает курицу вверх, кровь стекает на землю. Сашка накидывается на Ерлана сзади, колотит кулаками по ноге.

— Ты страшный! Ненавижу тебя! — кричит Сашка, захлебываясь слезами.

За изгородью Асембала, на корточках, с восторгом следит за происходящим.

Сашка, закрыв лицо ладонями, сидит на земле в овечьем загоне, забившись в угол. Маленькая рука с грязными ногтями тянет его руку, прикасается к щеке.

Перед ним, на корточках, Асембала. Встретив его взгляд, высовывает язык. Вскакивает на ноги и, кривляясь, танцует перед ним, как он танцевал накануне вечером, выставив вперед ладошки.

— Сашке! Сашке! — выкрикивает она, дразнясь.

Вдруг прыгает в сторону, снова садится на корточки, замирает.

Ерлан вырастает над Сашкой. В руке у него пиала, над ней вьется пар. Ерлан протягивает Сашке пиалу. Сашка отворачивается. Ерлан осторожно поворачивает к себе его голову, подносит пиалу ко рту. Сашка изо всех сил сжимает губы.

— Э-э, плохо, — говорит Ерлан. — Надо. Помрешь.

Сашка закрывает глаза. Ерлан ставит пиалу у Сашкиных ног, уходит из загона. Асембала сразу хватает пиалу обеими руками, обжигаясь и обливаясь, жадно хлебает бульон.

Рельсы одноколейки блестят и уходят в сжигаемую полуденным жаром серебристо-желтую степь. Ерлан, могучий, мускулистый, голый по пояс, в зимней шапке, с брезентовой сумкой через плечо, идет вдоль пути под солнцем. Нагибаясь, постукивает по рельсам молотком, улыбаясь, прислушивается к тихому звону. Садится на корточки. Достает из сумки мешочек с махрой, кусок газеты, свертывает самокрутку, зажигает, затягивается, выпускает дым, сплевывает в сторону.

За домом Сашка, стоя на коленях, обеими руками копает в земле ямку. Рядом лежит окровавленная куриная головка.

— Гады, — бормочет он. — Фашисты!

Кладет куриную голову в ямку, забрасывает землей. Втыкает в землю щепочку.

— Бог, пожалуйста, возьми ее к себе, — шепчет Сашка. — Только чтобы она была у тебя совсем целая.

Ерлан, в темной от пота рубахе,

с сумкой через плечо, пьет воду во дворе. Из ведра, обливая грудь. Вдруг настораживается.

— Сашке! — зовет он, открывая дверь в дом. — Сашке!

Тишина. Ерлан переступает через порог. Комната пуста.

— Сашке? — повторяет он вопросительно, оглядываясь.

Выходит из дома, идет по двору, за изгородь. Возле саманных домиков никого. Ерлан стучит в одно из черных окон.

— Фаты!

Молчание. Он оборачивается. Сзади стоит Асембала и с интересом смотрит на него.

— Асембала, — приседает он перед ней. — Гоала кайда?[3]

— Ёшкандай бала кёргем? — смеется она. — Жок бул жерда. Кёргем жок![4]

И вдруг начинает танцевать, выставив вперед ладошки и выкрикивая:

— Сашке! Сашке! Сашке!

Верка, в лифчике и трусах, с повязанной головой, черпая кружкой из ведра, поливает чахлые цветы за домом. Вода мгновенно впитывается в горячую землю.

— Верка!

Ерлан стоит перед ней. Вздрогнув, она хватает сарафан, брошенный на плетень, и прикрывается им.

— Заикаться ж буду, сам замуж не возьмешь, — смеется она, натягивая сарафан.

— Сашке где? У тебя?

— Н-е-е-т, — Верка сразу становится серьезной. — А где? Видишь! Видишь! Сказано тебе было, отдавай пацана в детдом! Ищи теперь, Ерлан, свищи! Ищи, ищи!

Глиняные надгробья мазара с полумесяцами на башенках словно парят над землей на холме в мерцающем, раскаленном воздухе. Сашка быстро, всхлипывая, идет мимо по растрескавшейся от жары дороге. Впереди — бесконечная степь с волнистой линией гор на далеком горизонте. Сашка хромает, прыгает на одной ноге. Садится, снимает сандалию, вытряхивает камешек. Опустив голову на коленки, плачет. Но тут же надевает сандалию, шепчет упрямо:

— Все равно уйду.

Встает, идет по дороге. Сначала по-прежнему быстро, потом все медленнее. Дорога под его ногами внезапно пропадает в траве. Но он продолжает идти.

Сухая трава становится выше, она что-то тихо и невнятно шепчет мальчику. Его голова уже едва видна над ней. Вдруг трава расступается, открывая степь.

Вдали, почти растворяясь в облаке белой пыли, пронизанной черным солнцем, бесшумно движутся странные, словно горбатые машины. И так же без шума передвигаются за ними и впереди них какие-то существа, люди не люди, в длинных балахонах до пят, с прозрачными шлемами на головах.

— Мама! — кричит Сашка. — Мамочка!

И бежит. Спотыкается, падает, встает, бежит, воя от ужаса. Снова падает. Внезапно кто-то подхватывает его, поднимает в воздух. Несется навстречу степь. Копыта бьют в землю.

— Чу! Чу! — погоняет коня знакомый голос.

Сашка открывает глаза. Ерлан одной рукой держит его перед собой на седле.

— Хорош байга, Сашке? — спрашивает он.

Верка стоит возле своего домика. Над глазами ладонь козырьком — от солнца. Из домика напротив выходят Ерлан и Сашка. Казах держит мальчика за руку. Сашка оборачивается на ходу, смотрит на Верку. Она, вздохнув, уходит в дом.

Дорога, обсаженная тополями. Две фигуры на дороге, большая и маленькая. Сашка на ходу посматривает на Ерлана, дергает рукой, осторожно пытаясь освободить ее. Но Ерлан держит крепко.

— Я же не убегу, — дергает рукой Сашка. — Я же вам давал честное сталинское.

Ерлан, не глядя на него, шагает дальше. Из-за деревьев вдруг, бесшумно ступая в пыли босыми загорелыми ногами, возникают мальчишки. Разного возраста. Русские, корейцы. Молча на некотором расстоянии сопровождают Ерлана и Сашку. Впереди быстро прихрамывает парнишка-кореец лет тринадцати, в кепке козырьком назад, с папиросой в зубах. Услышав сзади

[3] Где мальчик?

[4] Какой мальчик? Исчез мальчик. Совсем исчез!

дыхание, Сашка оглядывается. Стая на мгновение приостанавливается. Но тут же снова продолжает свое молчаливое преследование.

Балгабай едет на велосипеде по улице аула. Завидев его издали, мальчишки сразу же исчезают, как будто их и не было. Балгабай тормозит ногой о землю. Ерлан и Сашка тоже останавливаются.

— Рад тебя видеть здоровым, Ерлан-ага. — Балгабай обеими руками пожимает его руку. — В добром ли ты настроении?

— Спасибо, Балгабай, — отвечает Ерлан. — И я тебя рад видеть.

Он снова берет Сашку за руку. А тот, отвернувшись, с интересом наблюдает за маленьким осликом, остановившимся посреди улицы.

— Баладан кутылгын келип тур гой? — взглянув на Сашку, говорит Балгабай. — Оте дурыс[5].

— Жагдай жаксы боп, баланын койлеги-кок, тамагы ток журсе екен деп алладан тилеймын гой[6].

— Менын бар билетыным: бул бала такыр жетым. 58-ши статьянын курбандары екен[7].

Сашка, нахмурившись, прислушивается к его словам, словно понимает, что взрослые говорят о нем. Балгабай растегивает планшет, достает метрику, протягивает Ерлану.

— Скажешь там, Балгабай разрешил.

— Спасибо тебе за заботу, Балгабай, — говорит Ерлан.

— Родственники мы, — улыбается Балгабай. — Счастливой дороги тебе, Ерлан.

Мальчик в серых штанах из «чертовой кожи», в майке и с пионерским галстуком, повязанным на голую шею, стоит в пустом дворе и, подбоченившись, дует в горн. Хриплые звуки вылетают оттуда. Блондин лет восемнадцати, тоже с пионерским галстуком, но еще и с комсомольским значком на рубахе с короткими рукавами пожимает руку Ерлана.

— Алик, — представляется он. — Товарищ Алик. Старший пионервожатый.

Двухэтажное красное, кирпичное, старой дореволюционной кладки здание. «Средняя школа № 1 имени товарища Буденного. Детский дом», — написано на его фронтоне.

— Возьми... — Ерлан держит Сашку за плечи. — Сирота.

— Сирота это, конечно, хорошо, товарищ, — пионервожатый с сомнением глядит на Сашку. — Но у нас лето, у нас прополка. Директор у нас в Семипалатинске. Давайте до осени? Дружно, а?

— Балгабай разрешил.

— Кто? — меняет тон пионервожатый. — Товарищ Балгабай?

Ерлан протягивает метрику. Пионервожатый берет ее, идет по двору. Ерлан и Сашка за ним. Мальчик, вытаращив глаза, извлекает из горна дикие звуки.

— Лучше, Коля, — оборачивается к нему товарищ Алик. — Уже лучше. Только дружно! Дружно! Да?

Двери классов выходят в пустой коридор. Пионервожатый, Ерлан и Сашка, держа в руках обувь, пробираются по самой кромке политого водой пола. Старая казашка в синем халате, с ведром и тряпкой сердито глядит на них. Мальчик одних лет с Сашкой стоит на коленях и большим ножом скоблит пол. Увидев проходящие мимо него ноги пионервожатого, сразу начинает ныть:

— А чё я сделал? Ничё я не сделал! Я боле так не буду.

— Будешь, — уверенно говорит товарищ Алик. — Сегодня будешь. И завтра будешь. А послезавтра поговорим. Дружно, да?

И открывает дверь, на которой написано: «Пионерская комната».

«Утро нашей Родины» на стене. Под картиной гипсовая скульптура: Сталин держит на руках девочку Мамлакат. В углу стоит красное знамя, под ним на скамейке барабан и палочки. И тут же аккордеон, скрипка, маленькая домбра. На другой стене висит стенгазета. В ней заголовок — красными буквами: «181 день до дня рождения товарища Сталина!»

Мальчик в серых штанах и майке, с пионерским галстуком отскакивает от аккордеона, с невинным видом садится за стол, покрытый красным кумачом, и берет лежащую на нем книжку.

---

[5] Хочешь сдать мальчишку? Правильно.

[6] Я хочу, чтобы мальчику было хорошо. Чтобы был сыт, одет-обут. Только хорошего прошу у Аллаха.

[7] Я узнавал: он круглый сирота. По 58-й статье осуждены.

— Мой ребенок может мирно спать, — выкрикивает он, заглядывая в книжку, — детство его Родиной согрето. Я, простая молодая мать, Сталина благодарю за это.

— Хорошо, — хвалит Алик, тоже садясь за стол и надевая очки. — Просто отлично. Дружно. Но стих будем менять. На от лица мальчика.

Открывает амбарную книгу и, держа перед собой Сашкину метрику, начинает переписывать данные. Сашка мрачно стоит рядом с Ерланом. Вдруг протягивает руку и трогает скрипичную струну. Одинокий звук возникает в тишине. Ерлан закрывает глаза и, улыбаясь, слушает, как замирает звук.

— Дай ему книгу, пусть учится, — говорит он. — Балгабай разрешил.

— Пусть, — говорит товарищ Алик. — Мне что? Я за.

Улица аула. Ерлан идет один. Назад.

В пустом коридоре детдома Сашка, стоя на коленках, скоблит ножом пол. К себе, от себя, к себе, от себя. Раз, два. Раз, два. На глазах Сашки слезы. Он закрывает глаза.

— Ну и уходи, — бормочет с закрытыми глазами. — Ну и пожалуйста. Очень надо!

Ерлан достает мешочек с махоркой, сворачивает самокрутку, закуривает. Отходит к арыку, опускается на корточки — лицом в ту сторону, откуда шел. Сидит. Курит. Пускает дым. Сплевывает.

Сашкина фигурка возникает на улице. Появившись из-за домов, за ним сразу же увязывается стая мальчишек. Сашка оглядывается, ускоряет шаг, бежит. Ерлан гасит самокрутку плевком. Встает, молча идет по дороге, вперед. Сашка подбегает к нему, берет его за руку, тоже молча идет рядом.

— *Бог сказал мне тогда,* — говорит немолодой голос, — *«Сашка, оставляю тебя этому человеку. Я ему доверяю, хоть у него и другой Бог. Слышишь меня?» Слышу, ответил я Богу в сердце своем...*

Балгабай выходит на крыльцо одноэтажного дома с красным флагом и надписью «Райотдел МВД КазССР». Достает пачку «Казбека», закуривает папиросу. Удивленно смотрит на идущих мимо Ерлана и Сашку. Но они не видят его.

Две фигуры на аллее, обсаженной тополями. Большая и маленькая. Сашка, обгоняя Ерлана и заглядывая ему в глаза снизу вверх, говорит, волнуясь и размахивая руками:

— Потому что их убивать не-ль-зя! Запомни! Нельзя убивать животных!

— Кого? — спрашивает Ерлан.

— Курочку!

— Можно, — убежденно говорит Ерлан.

— Нет, нельзя!

— Можно, Сашке!

— И тебе ее совсем-совсем не жалко?

— Зачем? Я ее люблю. Я их всех люблю. А они меня. Нам хорошо.

— Нет, я просто тебя не понимаю! — всплескивает руками Сашка. — Просто какая-то страшная путаница у тебя в голове. У нас в Москве никого не убивают.

— Москва, да? — улыбается Ерлан. — Красный площадь, да? Хорошо.

В стороне от дороги, в которую переходит аллея, свалка, проросшая бурьяном. Остов трактора, груда ржавого железа, глиняные черепки, битое стекло, черным блеском сверкающее под солнцем, какие-то ужасные шкуры. Стая мальчишек бесшумно кружит над кем-то, кто молча лежит на земле, закрыв голову руками. В руках у мальчишек палки, вырезанные из тополиных ветвей. Палки взлетают вверх. В тишине слышно, как они опускаются на тело. Парнишка-кореец с папиросой в зубах бесстрастно наблюдает за этим. Ерлан и Сашка останавливаются. Мальчишки, скалясь, озираются на них, но не разбегаются, поднимают и опускают палки.

Сашка умоляюще смотрит на Ерлана. Он медленно идет к свалке. Ржавый кардан лежит в траве у его ног. Ерлан наклоняется, обхватывает ладонями трубу вала, приподнимает его над землей... Опускает... Пальцы его крепче сжимают трубу... Мальчишки на мгновение замирают с поднятыми палками. Ерлан рывком отрывает кардан от земли и, держа его над головой, делает к ним шаг, другой... Мальчишки, кидая палки, бросаются врассыпную. За ними, стараясь не бежать, хромает кореец. Ерлан медленно опускает вал в траву. Тот, кого били, такой же мальчишка, с белыми, почти седыми волосами альбиноса, по-прежнему недвижно лежит на земле. Сашка подходит к нему. Он сразу же вскакивает на ноги, высмаркивает кровавые сопли и, показав Сашке язык, бежит вслед за стаей.

— Ты сильный, Ерлан, — с уважением смотрит на казаха Сашка. — Ты, наверное, сильнее Бога?

— Нет, — говорит Ерлан серьезно. — Бога не сильней.

Они проходят мимо свалки, идут по дороге.

— Да, — задумчиво говорит Сашка. — Дедушка тоже говорил, что сильнее Бога быть нельзя. Пока нас везли, он все время мне о нем говорил. Тихо-тихо. Потому что о Боге нельзя говорить громко. Он страшный. Я, знаешь, Ерлан, сам не очень в него верю. Потому что папа и мама в него не верили. Дедушка говорил, поэтому их и арестовали.

Огромное солнце садится над степью. Редкие деревья отбрасывают тени. Верка стоит возле своего домика, смотрит на дорогу. Ежи выходит во двор с ведром. Ставит его на землю, засучивает рукава. Пытается одной рукой полить себе на другую. Верка, покачав головой, идет к нему, отбирает ведро и, наклонив его, льет воду на подставленные ковшиком руки.

— Дзенькую, пани, — говорит поляк нежно. — Дзенькую бардзо.

Мокрой рукой берет Веркину руку за запястье и целует ее.

— Фу, — отнимает руку Верка. — Тоже нашел себе пани.

— Вера-апа! Вера-апа![8] — бежит от дороги Асембала. — Вера-апа!

Сначала две тени ложатся на землю. И сразу появляются Ерлан и Сашка.

— Эх вы, нацменьшинства, — растроганно качает головой Верка и смеется. Фаты выглядывает из своего окна.

— Гляди, Верка, какой дурак, туда-сюда, — говорит он презрительно. — Совсем дурной казах на мою голову!

В полутемноте комнаты, освещенной степным закатом, Ерлан и Сашка сидят за столом. На нем хлеб, перед Сашкой молоко в стакане. Входит Верка с чайником в руке.

— Эй, нацменьшинства! Чай не пьешь, откуда силу берешь!

И замолкает, увидев, как серьезен и сосредоточен Ерлан. Он поднимает обе ладони и, глядя на них, негромко говорит:

— О жараткан алла, осы уйдын шанырагын шайкалтпа,мына баланы жебей гор, багын аш, жолын аш... [9]

— Что он говорит? — тихо спрашивает Сашка у Верки.

Она легонько стукает его по затылку: «помолчи».

— ...аш-жаланаш калдырма, талканын тауыспа[10], — заканчивает Ерлан. — Ауминь!

И, взглянув на ладони, проводит ими по лицу. Встает, подходит к сундуку, на котором лежит дедушкин молитвенник, достает из него фотографию Сашкиных родителей.

— Что? Что он сказал? — снова настойчиво дергает Верку за сарафан Сашка.

— Говорит, мол, Сашка теперь у него жить будет, хлеб его будет есть.

Ерлан прикрепляет фотографию на стене, рядом с раскрашенной фотографией молодой женщины.

— Москва, — говорит он. — Хорошо. Ночь в окне. Сашка лежит на койке, глаза его открыты. На полу, на кошме, спит на спине Ерлан. Страшный его храп сотрясает, кажется, весь дом.

— Не надо, пожалуйста, — шепчет Сашка умоляюще, — не надо так.

Но храп становится еще свирепей.

— Мама, — шепчет Сашка. — Мамочка... Ты где?

Он откидывает одеяло, опускает ноги на пол, присаживается перед Ерланом на корточки, смотрит на него, проводит рукой по лицу. Тот на мгновение смолкает. Но тут же снова взрывается жутким храпом. Сашка, вздохнув, идет к двери. Звякнув кружкой, пьет воду из ведра. Толкает дверь, выходит босыми ногами за порог. Таинственная степная ночь встает перед ним. Звуки и шорохи слышны из степи, одиноко кричит, как стонет, ночная птица.

В ночной степи, далеко светя фарами, один за другим ползут колонной грузовики с зачехленным грузом, горбящимся в кузовах. Боец-регулировщик с автоматом на груди, как в войну, стоя на дороге, фонарем показывает колонне направление. На горизонте, где светлеет небо, видны очертания вышек, конструкций. Как будто даже город вырастает из-под земли, словно странный ночной мираж.

[8] Тетя Вера!

[9] О создатель, благослови этот дом, благослови этого мальчика, да сопровождает его счастье...

[10] Благослови этот хлеб, который он будет есть.

При свете дня Сашка сидит на насыпи, обхватив руками коленки, смотрит на поезда. Они гремят и гремят мимо по рельсам, гоня вперед время. Бесконечные товарняки, «столыпинские» с решетками, пассажирские с отражающими солнце и степь окнами... С пыхтеньем, окутываясь паровозным паром, замедляет на насыпи ход поезд дальнего следования. Открываются двери. Проводники в черной форме появляются в них.

В головных вагонах, мягких и купейных, у окон стоят хорошо одетые пассажиры. Из задних, общих, молодые красноармейцы в гимнастерках с расстегнутыми воротниками, без ремней весело прыгают на землю.

— Эгей, пацан! — кричит один Сашке. — Кипяточку немае? У нас кипяточек йок! Мы заплатим!

— Иль чего покрепче! — смеется другой.

С грохотом проходит встречный товарняк. Теперь трогается дальний. Веселые солдатики бегут за ним и, схватившись за поручни, ловко прыгают в тамбур. Уходит поезд, оставив на насыпи консервные банки, бутылки, скомканные газеты с жирными пятнами и разорванные журналы. А Сашка все сидит на насыпи и смотрит, смотрит...

Солнце только что встало. Сашка выходит во двор из дома с чайником в руке, чистит его закопченные бока песком, переворачивает вверх дном и насаживает на изгородь. Потом берет из маленького стога охапку сена и разбрасывает ее в загоне овцам. Они сразу бросаются к корму. Сашка, зевая, смотрит по сторонам. К стене Веркиного домика прислонен велосипед. Туфли стоят за порогом. Выходит Балгабай, встречает Сашкин взгляд, подмигивает ему. Надевает туфли, отходит на два шага, мочится. Из соседней саманной конуры появляется Ежи, голый по пояс, с ведром.

— Домбровский! — громко говорит Балгабай, застегивая ширинку. — Ты еще тут, польская рожа?

Ежи, не отвечая, опрокидывает на себя ведро, обливаясь водой. Балгабай смеется. Засовывает штанину в носок, берется за руль велосипеда, катит его мимо Сашки, садится в седло, крутит педали.

Блестят рельсы одноколейки. Балгабай едет на велосипеде вдоль пути. Навстречу катит дрезина. Фаты работает рычагами, сзади сидит на корточках Ерлан, курит. У его ног на платформе лежат инструменты.

— Разрешите обратиться, товарищ уполномоченный! — весело кричит Фаты и делает «под козырек».

Балгабай тоже добродушно козыряет ему, крутит педали. Велосипед едет в свою сторону, дрезина в свою.

— Опять Верку... — смеется Фаты. — Ай, милиционер! Ай, Верка! Скорый помощь, туда-сюда!

— Хорошая, — говорит Ерлан.

— А я что, туда-сюда? Плохая, что ли? — смеется Фаты и вскрикивает с досадой: — Его мать! На том же месте!

Дрезина стоит. Они сходят на землю. Ерлан начинает приподнимать край платформы и вдруг застывает. На лице его удивление. Несколько мгновений так и стоит, держа платформу на весу. Потом все же толкает ее вперед. А сам опускается на землю. Сидит, виновато глядя на дунганина.

— Ты чё? — Фаты взволнованно заглядывает ему в глаза. — Ты чё, казах? А ну, вставай, туда-сюда!

Ерлан, улыбаясь, тяжело, с усилием встает, залезает на платформу. Садится на корточки, закуривает, пускает дым, сплевывает в сторону. Катит дрезина. Фаты работает рычагами, хмуро оглядываясь на Ерлана. Вдруг громко запевает:

Я чебе скажил: люблю,
Ты скажила: ну и чё?
Я скажил: чебе одну...

И так же резко обрывает пение.

Сашка открывает загон. Овцы, толкаясь и блея, выбегают за изгородь, в степь. Посреди двора сидит на земле маленький мальчик и плачет.

— Эй, жугермек! — сердится Асембала и дает ему по затылку. — Ошир унинды![11]

Он плачет еще громче. Она оглядывается, поднимает с земли старую белую кость, сует ее мальчику. Он сразу же засовывает ее себе в рот.

— А это как называется? — подходит Сашка и показывает на кость.

— Суйек, — говорит она.

— А это? — Сашка показывает на малыша.

---

[11] Замолчи!

— Кишкентай.

— Асембала суек... дает... — это слово Сашка произносит по-русски, и опять по казахски: — Кишкентай...[12]

Она мгновение потрясенно смотрит на него, осознавая услышанное. И начинает хохотать. Так, что падает на спину. Малыш ревет, бросает в Сашку кость.

Асембала хохочет, лежа на спине и дрыгая босыми ногами.

— Дура, — говорит Сашка и вдруг предлагает: — Давай играть? В прятки!

Асембала сразу же садится.

— Давай! — соглашается она с восторгом. — Как в прятки?

— Не умеешь? — удивляется он. — Совсем простая игра. Я прячусь, ты меня ищешь. Ты прячешься, я ищу. Поняла?

— Поняла, — говорит она. — А как?

— Ох! — всплескивает руками Сашка. — Что за странный ребенок! Смотри!

Он подходит к стене дома и становится к ней лицом.

— Я вожу, — говорит он. — Ты прячься. Найду, выиграл я. Не найду, беги, три раза стукни о стенку, кричи: «Палочка-выручалочка, выручи меня!» Ну! Спряталась?

— Спряталась. Выручи меня! — И смеется.

— Раз, два, три, четыре, пять, я иду искать! — кричит Сашка.

Он поворачивается от стены. Асембала стоит во дворе, закрыв глаза руками.

— Нет, это просто поразительно! — восклицает Сашка.

Он подходит к девочке, берет ее за руку.

— Вон здесь можно спрятаться, — показывает он ей. — Здесь, здесь... Неужели непонятно? Так, чтобы я не мог тебя найти... Поняла? Всё, беги!

Он снова встает лицом к стене дома.

— Раз, два, три, четыре, пять, я иду опять!

Он оборачивается. Асембалы нет во дворе. Он идет по двору. Заглядывает за дом. Ищет в загоне. Открывает дверь в дом, ищет там. Снова выходит во двор. Малыш по-прежнему сидит на земле с костью во рту.

— Кишкентай, — Сашка наклоняется к нему. — Где Асембала? Не видел?

Малыш смеется, машет ему костью. Сашка идет вдоль дома. Прислушивается, остановившись у самого угла. И сразу быстро выскакивает из-за него и кричит:

— Чур-чура Асембала! Чур-чура...

И замолкает. Перед ним стоит паренек-кореец в кепке козырьком назад, с папиросой в зубах и серьезно смотрит на него. А сзади — вся его стая.

Сашка пятится назад, шаг, еще шаг. Срывается с места, чтобы бежать. Но кореец, несмотря на хромоту, стремительно хватает его и, зажав голову под мышкой, тащит за собой по двору. И вся стая за ними.

— Эй! — подбегает Асембала. — Это Сашке! Он мой! Мы с ним играем! В прятки!

Не отвечая, кореец разжимает захват. Сашка падает на землю. Кореец опускается перед ним на корточки. И все мальчишки так же присаживаются вокруг Сашки. Кореец молча смотрит ему в глаза.

— Не бойся, — говорит он наконец, — мы тебя бить не будем.

— А я и не боюсь, — дрожащим голосом говорит Сашка.

— Ты с этапа. Мы таких не бьем.

Он вынимает изо рта папиросу, протягивает ему ее изжеванным мундштуком.

— Спасибо большое, — отказываясь, машет головой Сашка, — я не курю.

Кореец, не глядя, через плечо отдает папиросу сидящему сзади мальчишке-альбиносу. Сашка смотрит на него. Это тот самый, которого били палками.

— А его... — робко спрашивает Сашка, — его зачем... палками?

— Надо, — говорит кореец. — Он знает.

Мальчишка улыбается, выпускает дым.

— А мне и не больно, — смеется он.

Вдруг он вскакивает и, бойко переступая босыми ногами в пыли, размахивая рукой с папиросой, начинает отплясывать какой-то танец, напоминающий лезгинку. И так же неожиданно садится под взглядом корейца.

— Меня Глеб зовут, — говорит кореец. — Записали так, паразиты, когда родился. Вообще-то я Пак. Твои папа-мама где? Здесь?

— На севере. Но их скоро отпустят. И они меня возьмут с собой.

— Здесь они. Мы все здесь, — убежденно говорит Глеб, показывая рукой на степь, уходящую к горам. — Ты их здесь ищи.

[12] Асембала дает кость маленькому.

— Как? — шепотом, взволнованно спрашивает Сашка.

— А вот так. Цой, братишка с сестренкой... целый год ищут... По лагерям, всюду... Ищут... — говорит Глеб и спрашивает: — Пойдешь к нам в шайку?

— Пойду, — сразу же соглашается Сашка. — А чего делать? Как Робин Гуд?

— Денег соберу, операцию сделаю. — Глеб вытягивает перед собой свою хромую ногу. — Поляк говорил, в Алма-Ате такой один врач есть. Фридман. Хирург называется. Мне много денег нужно.

Сашкин взгляд вдруг натыкается на чайник, торчащий на изгороди.

— Кипяток! — восторженно кричит он, вскакивает на ноги и тоже пляшет. — Я знаю! Кипяток!

— Кипяток! Кипяток! — звонко кричит Сашка.

Он взбегает на насыпь и бежит вдоль замедляющего ход поезда, обеими руками поднимая вверх, к окнам вагонов, тяжелый чайник. Рядом с ним несется Асембала. И, стараясь не отстать, хромает Глеб. За ним и остальные мальчишки. У альбиноса и еще у двух пацанов тоже чайники в руках.

— Кипяток! Кипяток! Рубль давай! Рубль!

Мягкие и купейные равнодушно смотрят из окон. А общие тянут руки, подхватывают чайники, переливают из них кипяток в бутылки, стаканы, банки. И опускают в опустевшие чайники деньги.

— Кипяток! Кипяток!

Гудок поезда затихает вдали над степью. Глеб опрокидывает вверх дном один чайник, потом другой. Достает из них мятые, мокрые бумажки, серебряные и медные монеты. Сашка, Асембала и мальчишки, сидя в траве под насыпью, внимательно и с уважением следят за действиями Глеба. Он делит деньги на две кучки. Одну из них протягивает Сашке.

— Не, спасибо, — Сашка отстраняет его руку. — Тебе много денег надо.

— Сашка, ты где, поганец? — слышен вдруг крик Верки. — Куда мой чайник дел?

Она, грозно подбоченившись, стоит над ними наверху, на насыпи. Сашка, держа в обеих руках четыре чайника и шмыгая носом, плетется за Веркой к саманным домикам.

— Корейцы люди как люди, в земле копаются, морковку растят, а этот Глеб прямо выродок какой-то, хулиганье! — ворчит Верка. — Еще раз с ним тебя увижу, я тебе не одно, я тебе все ухи оборву! Ерлан у тебя какой человек, золото. Прямо счастье твое. А ты не ценишь!

Голый по пояс Ерлан сидит на табурете в доме поляка. Маленькая комната с низким потолком и земляным полом. Стол, на нем книги по медицине. Чернильница-непроливашка, тетрадки. Единственное украшение — картинка на стене в рамке: вид довоенной Варшавы, Краковское предместье. Ежи, в белом халате, склонившись, слушает через трубочку сердце Ерлана. Рядом Фаты и Верка. Ежи отнимает от груди Ерлана стетоскоп, стоит, думает. Ерлан сидит с кротким лицом, улыбается.

— Ты чё, свой язык проглотил, поляк? — не вытерпев, спрашивает Фаты. — Говори сейчас, туда-сюда. Нам работать надо.

Ерлан натягивает рубаху.

— Плохо? — Он смотрит в глаза поляку. — Хорошо?

— Докладне невядомо цо то може бычь, — смущенно говорит Ежи. — Надо всехстронне... как то?.. обследовать... в варунках шпитальных. Абсолютне не двигать чежарув... то ест тяжест... Абсолютне невольно ездичь конно. Абсолютне не палене тытону... Курить, курить нельзя! Абсолютне!

— Всё, казах. Сам лечить тебя буду, туда-сюда. Дунганский медицина самый передовой медицина в мире! — смеется Фаты. — Чё встал? Пошли!

Ерлан идет за ним к двери, останавливается. Снова подходит к Ежи. Вынимает из кармана штанов молитвенник с еврейскими буквами. Раскрывает его на странице, где что-то написано от руки чернилами.

— Сашке, — говорит Ерлан. — Родственники. Ты, Верка, давай письмо пиши.

— Яки лист, пане Эрлане? — удивляется Ежи. — То не ма шансу.

— Ты чего, Ерлан? — спрашивает Верка. — Нет, ты чего себе придумал?

— Пиши, — говорит Ерлан ей и идет к двери.

Верка, стоя рядом с Ежи, смотрит через дверной проем, как Ерлан и Фаты отходят от домика. Ерлан останавли-

вается, сворачивает самокрутку, закуривает, и они идут дальше.

— *Почему Бог, поручив меня Ерлану, сделал так, как он сделал?* — говорит голос немолодого человека. — *Это для меня большая загадка. Неужели оттого все-таки, что мой Бог и его Бог были разные?*

Сашка и Асембала сидят во дворе на земле. Он палочкой чертит квадрат, как для игры в крестики-нолики. Вдруг поднимает голову. Смотрит в сторону соседних домов. Верка отходит от дома Ежи. Сашка сразу же вскакивает, бежит к себе в дом.

Верка стоит на пороге комнаты. Сашка уже сидит за столом, подперев голову левой рукой. Перед ним лежит тетрадка. Глядя в лохматый, без обложки задачник, прислоненный к чайнику, он пишет в ней что-то карандашом. И как будто не слышит, что вошла Верка.

Она тихо подходит к нему сзади, смотрит сверху на него, на тетрадку. Наклоняется, целует его в макушку.

— Вер, — не оглядываясь, говорит он. — А как по-казахски считать, знаешь? А то Асембала, дура, не умеет.

— Бир, — говорит Верка и, придвинув табурет, садится рядом с ним. — Еки, уш...

— Бир, еки, уш, — повторяет за ней Сашка.

— Тёрт, бес, алты, жети, сеги, тогыз, он...

— Тёрт, бес, алты, жети, сеги, тогыз, он... — повторяет Сашка и смеется.

Она берет у него тетрадку, карандаш, смотрит, подчеркивает что-то карандашом. Говорит при этом:

— Мамочка моя, она деток учила. Мальчиков. Я тоже, крошка еще, всегда в школу играла. Между прочим, я тоже в пединститут после десятого готовилась. — Кладет тетрадку. — Мы раньше, Сашка, в Алма-Ате жили. Славно так. Знаешь, какой город? Рай! Цветы! Яблоки, сливы на улице растут, из арыков воду можно пить...

— Алма-Ата больше Москвы?

— Конечно, больше... Лучше... — Она вдруг мрачнеет. — Не хочу туда. Я там теперь помру, наверное. Мне здесь хорошо.

— А где твоя мама?

— А твоя где?

— А я знаю, где, — неожиданно объявляет Сашка. — Она здесь.

— Ты что? — Она изумленно смотрит на него. — Где? Кто тебе сказал?

— Глеб!

— Опять у него Глеб! Слушай его больше, он тебе расскажет! Хулиган!

— Все равно я к маме уйду, — упрямо говорит Сашка.

— И этот туда же! — смеется она. — Что ж вы все куда-то вечно уйти хотите?

По степи, освещенной огромным закатным солнцем, вдоль железной дороги во весь опор скачет на коне Ерлан. Нагоняет поезд, замедляющий ход. Проводник стоит в открытом тамбуре со свернутым флажком в руке. Ерлан, сдерживая коня, едет рядом с поездом.

— Опусти, — протягивает он проводнику письмо. — В Алма-Ате. Рубль бери.

— Ты что, Ярлан, душа? За ради тебя я и за так опущу. Фаты от меня приветик, туда-сюда, — смеется проводник и медленно движется вместе с поездом.

Вечер. Ежи, стоя у дома Верки, осторожно заглядывает в окно.

Горит свечка. Верка стоит, задумавшись. Оглядывается. Опускается на колени. Сложив пальцы щепоткой, неумело дотрагивается до лба. Вдруг рука ее падает.

— Матерь Божья, — вздымает она тогда вверх обе руки. — Исус. Матка Боска. Исус. Исус. Матерь Божья.

Глаза коня блестят в темноте. Ерлан проводит рукой по его холке, груди. Отходит от стойла, идет через двор к дому. В квадрате окошка виден дрожащий огонек керосиновой лампы, стоящей рядом с койкой. Сашка полулежит, держит перед собой на поднятых коленях «Огонек» с оборванной обложкой, перелистывает страницы.

Ерлан молча стелет на пол кошму.

— Ерлан! Ерлан! Слушай! — кричит Сашка, глядя в журнал.

Ерлан встает на колени, собираясь укладываться на кошму.

— «По всей нашей стране советские дети, — возбужденно читает Сашка, — готовятся к великому празднику, юбилею своего лучшего друга И.В.Сталина...»

Ерлан поворачивается, молча смотрит на него.

— «Во всех школах и пионерских организациях начался конкурс на лучший подарок любимому вождю и на лучшее художественное выступление. Самые лучшие из этих детских подарков увидит Иосиф Виссарионович...» Представляешь? Сам Сталин увидит! Ерлан! Давай я тоже что-то подарю?

— Можно, — говорит Ерлан и ложится.

— Это будет такой подарок... — Сашка встает на койке и широко раставляет руки. — Такой... Такой...

Прыгает на пол, идет к кошме, садится рядом с Ерланом.

— Давай прямо завтра, давай? А что? Что? А какой?

— Э, куда торопишься, Сашке, чего? Думать надо.

— С Фаты посоветуемся, с тетей Верой?

— Можно, — соглашается Ерлан. — Можно с Фаты. Можно с Веркой.

Сашка вдруг грустнеет, обхватывает коленки руками.

— Ничего у меня не получится, я знаю. Он только самые лучшие смотреть будет! Понимаешь? Самые-самые!

Идет к своей койке, ложится, отворачивается к стене, вздыхает.

Ерлан, дунув, гасит керосиновую лампу. Темнота. Тишина.

— Ерлан!

— Сашке?

— Вдруг мой подарок ему лучше всех понравится, он прикажет их отпустить?

— Да, Сашке, — подтверждает Ерлан. — Сталин прикажет.

В ночной степной дали светится розовое восковое зарево над горизонтом. Вспыхивают и гаснут раскаленные белые огни сварки. Над черными силуэтами строений поднимается ажурная конструкция. Башня. Сначала под углом к горизонту, потом медленно выпрямляется и застывает.

Таинственные фигуры в балахонах, люди не люди — инопланетяне с виду — быстро и бесшумно движутся по степи, ложатся, исчезая в темных травах, встают, снова движутся, будто исполняют загадочный танец.

Глухие, равномерные удары, подземные толчки, сотрясают землю.

Разбуженный ими табун лошадей стелется по степи и, словно уходя от погони, вдруг резко поворачивает и скачет в противоположную сторону.

Во дворе, под утренним солнцем, Сашка, босой, сидит на корточках, свесив руку с колена, точь-в-точь как Ерлан. А сам Ерлан — у пояса у него широкий узбекский нож — валит в загоне барана, вяжет ему задние ноги. Бросив взгляд на Сашку, за передние ноги тащит робко блеющего барана за дом. Сашка, нахмурившись, мужественно сплевывает на землю.

В доме Верка с повязанными платком волосами, голыми по локоть руками скалкой раскатывает на столе тесто. Режет его ножом на длинные полосы.

Сашка трется возле стола, просительно смотрит на нее, дергает за сарафан. Верка, не глядя, сердито сует ему полоску сырого теста, обсыпанного мукой. Сашка хватает ее, запихивает в рот, бежит во двор. Во дворе пламя охватывает снизу огромный казан. Бурлит вода, варятся большие куски мяса. Ерлан стоит над казаном, рядом Сашка с набитым тестом ртом. Фаты быстро входит во двор.

— Не бесбармачили еще без меня, туда-сюда? — озабоченно спрашивает он и втягивает носом запах. — Э, казах! Какой умный ты, казах!

Ерлан улыбается. Но Фаты почему-то недовольно заглядывает в казан.

— Не, маленько чё-то не хватает, туда-сюда! — говорит он.

Вдруг хватает Сашку и поднимает над казаном, как будто хочет бросить его в кипяток. Сашка вырывается, отталкивает его в грудь. Фаты смеется, ставит его на землю и с таинственным видом склоняется к уху Ерлана.

— Слышь, чё говорят, казах? Опять война будет, туда-сюда.

— С кем? С кем война, Фаты? — дергает его за пиджак Сашка.

— Чё с кем? С Труменом.

— Омен...

Ерлан сидит во главе стола, на котором блюдо с бесбармаком.

— Омен, — говорит Фаты.

— Омен, омен, — повторяет Верка, но руки не поднимает.

— Омен! — громко и с удовольствием выкрикивает Сашка.

Ерлан засучивает рукава, встает, режет узбекским ножом горячее мясо. Ежи входит в комнату, ставит на стол

бутылку спирта, садится возле Верки. Рядом с ней на столе чайник и молоко в банке, пиалы. Ерлан начинает есть мясо, за ним и все остальные. В тишине Асембала смотрит на них в окошко, расплющив нос.

— Ата? — Сашка дергает Ерлана за пиджак, показывает взглядом на окно.

— Можно, — разрешает Ерлан.

Сашка машет Асембале, зовет. Она сразу же стремительно вбегает в комнату, быстро хватает в обе руки мясо, лапшу и так же стремительно исчезает. Верка наливает в пиалы чай, разбавляет молоком, протягивает пиалы мужчинам. Поляк делит спирт. Фаты отодвигает от себя кружку. Ерлан поднимает свою, со спиртом, но тут же ставит ее на стол.

— Сашке, — смотрит он на мальчика. — Ты скажи.

— Сашка, тост! По-грузинскому — по-армянскому! Скажи, скажи, а мы послушаем. И буль-буль! Да, Фатышка? — толкает Верка дунганина в бок и смеется. — Выпей, Фаты! Алла простит!

Сашка встает. Он взволнован.

— Товарищи! Я скажу! Слушайте меня! — говорит он звонко. — Я хочу сделать подарок Сталину!

Тишина. Все смотрят на него.

— Туда-сюда! — удивляется Фаты.

— Только мы с Ерланом не знаем, что подарить, — вздыхает Сашка и садится.

— Я... я маю такую децизию, — невесело смеется поляк. — Я маю до того пана такой найлепший подарок.

Верка под столом наступает ему на ногу. На пороге комнаты стоит Балгабай.

— Э, туда-сюда, — ворчит Фаты. — Умный думает головой, а жадный желудком.

— Что? — идет к столу Балгабай. — Ты чего сказал, Фаты?

— А чё? — вскакивает Фаты и берет «под козырек». — Я сказал: «Здравия желаю, товарищ уполномоченный райотдел!»

Балгабай стоит у стола, смотрит на Верку и поляка.

— Подвинься, Домбровский, — говорит он.

Отодвигает Ежи вместе с табуретом и сам садится рядом с Веркой. Она мрачнеет. Балгабай наливает себе спирт в кружку. Пьет. Берет с блюда большую баранью кость с мясом.

— Маленько устал, — бормочет он, объедая кость. — Жарко, работы много. Аврал. Еще больше будет. У-у! Ответственный!

Ерлан кладет руку на плечо Сашки. Мальчик встает, снимает со стены домбру. Подает ее Ерлану. Тот отодвигается от стола, трогает струны. И поет по-казахски: «Скажут мне, поезжай в любую страну, в какую сам захочешь. Все будет у тебя в этой земле, много овец, лошадей, красивая одежда...»

Хмельной Балгабай стучит себя в грудь кулаком, в котором зажата кость.

— Здесь у меня твой голос, родственник! Здесь!

А Ерлан продолжает: «Нет, отвечу я, мне нужна только моя земля, и мой конь, и мой дом...»

Вдруг Сашка встает со стула и, закрыв глаза, чистым голоском, без слов, точно повторяет ноту и напев Ерлана, а потом, подбирая казахские слова, поет сам: «И мой дом, в котором вместе со мной живет один мальчик...»

Тишина. Все с изумлением смотрят на него. Пьяненькая Верка яростно хлопает в ладоши и целует его. А он, вдруг застеснявшись, прячет у нее на груди свое лицо.

В вечерней темноте Балгабай едет на велосипеде, вихляя из стороны в сторону колесами, от дома Ерлана к Веркиному дому. Тренькает звонком и смеется. Тормозит ногой и, почти свалившись с седла, толкает дверь. Она закрыта изнутри. Балгабай бьет в нее кулаками.

— Верка, открывай. Я, Балгабай, к тебе пришел.

Верка открывает окно.

— Нельзя ко мне, Балгабай, больная я. Крови у меня. Ехай отсюда.

— Врешь! — колотит кулаками милиционер. — Врешь, Верка! Открывай! Арестую!

Из своего окна Верка видит в окне соседнего дома лицо поляка.

— Правда, Балгабай, — шепчет она умоляюще, закрывая створки. — Ну правда же. Правда.

Раннее утро. Солнце только поднялось над горизонтом. Желтая степь уходит к горам. Воздух прозрачен. Ерлан на коне, в зимней шапке. И Сашка в тюбетейке перед ним на седле. Конь идет неспешной иноходью. Левая рука Ерлана легко держит повод, правая, с камчой, свисает вниз. Глаза блестят, оглядывая степь.

— Сашке? — говорит он. — Хорошо? Степь? Хорошо?

— Здорово, — радостно соглашается Сашка.

— Такой, как ты, был, мы далеко ходили, — говорит Ерлан. — У-у! Далеко-далеко! По всей степи.

— И к тем горам? — показывает Сашка.

— К горам, — подтверждает Ерлан, — и за горы, в урочище, по всей степи ходили. Юрты ставили. Много. Праздники были, байга, кокпар, айтыс[13]. Тыща гостей приезжала. Угощенье большой-большой. Наш род уважаемый был! У-у! Табуны, баран много, верблюд был...

— Верблюд, правда? — смеется Сашка. — Как в зоопарке?

— Верблюд... Все было... Все...

Ерлан трогает камчой круп коня и приподнимается в седле. Конь сразу же переходит на сильную рысь. Степь несется навстречу. Сашка открывает рот, как будто хочет закричать то ли от ужаса, то ли от восторга. Ерлан прижимает его к себе, погоняет коня. И тот мчится все быстрей и быстрей.

За домом в садике Верка и Ежи сидят рядом на скамеечке. Верка чертит пальцем босой ноги по растрескавшейся земле.

— Ты мне скажи, — наконец говорит она, — какая такая эта болезнь у него?

— Такая это болезнь... Бардзо редко.... Сэрце. По тым все тело. Як огень.

— Помрет он, скажи?

— Я ест плохой врач, пани Веро, — тихо говорит Ежи.

— Помрет, значит, — усмехается она. — Такой сильный. Куда ж твоя Матка Боска смотрит, Ёжик?

Он молчит.

— Тоска какая! — вздыхает Верка. — Ой-ой-ой!

— Я... Естем плохим чловекем, пани Веро! — показывает на себя Ежи. — Естем трус! Естем плохой поляк!

— Слушай, поляк. — Она смотрит перед собой и по-прежнему чертит ногой по земле. — Слушай меня... Ты один, я одна... Тоска... Ну давай, в общем, вместе жить... Ну, как муж и жена... Не побрезгуешь?

Ежи сползает со скамейки, падает перед ней на колени и, взяв ее босую ступню в руку, целует ее.

— Фу! Фу! — смущенно смеется Верка. — Грязная же.

— Ясна моя, — шепчет Ежи, — кохана моя...

Несколько деревьев растут в степи на небольшом зеленом пространстве, окруженном со всех сторон выжженной солнцем травой. Ерлан ведет коня за повод. Сашка идет рядом с ним.

— Понимаешь, Ерлан, — рассудительно говорит Сашка, — если бы мы знали, что ему больше всего нравится, что он любит. Да?

— Бесбармак любит?

— Ну при чем тут? — сердится Сашка. — Сталин бесбармак любит! Ну что ты говоришь, Ерлан? Что же, мы ему бесбармак дарить будем? Не смеши меня.

Ерлан глядит вниз на землю, как будто ищет что-то взглядом. Наконец останавливается. У его ног — россыпь красных камней.

— Вот, Сашке! — говорит он торжественно. — Такой больше нет. Нигде нет.

Нагибается, поднимает камень, сверкающий на солнце блестящими как слюда, вкраплениями. Любуется им. Протягивает Сашке. Сашка держит его на ладони.

— Я не думаю, Ерлан, — вежливо говорит он. — Ты не обижайся.

Он кладет камень на то место, где он был. Ерлан опять нагибается и осторожно вырывает из земли маленький розовый цветочек вместе с корешком.

— Верка любит, — говорит он.

Он прячет цветок в куржун. А оттуда достает хлеб, воду в бутылке. Они садятся под деревом. Ерлан ломает хлеб, дает кусок Сашке. Они едят, пьют воду, передавая друг другу бутылку.

— Верка любит... — бормочет Сашка. — А Сталину что? Опять ничего.

Сашка покачивается впереди Ерлана на седле, засыпает. Вздымая голову, обнажая зубы, стянутые мундштуком, ржет конь под Ерланом. И сразу в ответ ему ржут невидимые кобылы. Сашка вздрагивает, открывает глаза.

Через мгновение табун возникает точно из-под земли и со страшным топотом несется мимо в пыли, как в тумане. Жеребята стараются не отстать от маток. Молодые всадники-казахи в

[13] Байга — скачки. Кокпар — козлодрание. Айтыс — состязание певцов.

солдатских гимнастерках с погонами, раскручивая над головами арканы, преследуют табун.

— Барымта?[14] — удивленно шепчет Ерлан.

— Ерлан! — Сашка трогает его за руку, лежащую на луке седла. — Давай Сталину жеребеночка подарим!

Свистят арканы, бьются на земле кобылицы и жеребята. Ерлан опять поворачивает коня.

В жарком, струящемся воздухе вереницей движутся грузовики. Стреноженные лошади, спутанные овцы, козы тесно стоят в кузовах.

Вдоль их движения на расстоянии друг от друга выстроились автоматчики. Боец-регулировщик показывает жезлом направление. Из открытого защитного цвета американского «Виллиса» за всем этим наблюдают молодой генерал с кавказским лицом в полевой форме, с биноклем и знакомый нам уже майор энкавэдэшник в фуражке с синим околышем.

Животные стоят в машинах молча, смирно и покорно.

Ерлан, нахмурившись, следит за всем этим напряженным взглядом.

— Чу! — негромко говорит он.

Поворачивает коня и скачет по степи.

На буром холмике, почти уже сравнявшемся с землей, лежит серый валун.

Тихий ветер веет над степью. Шелестят камыши у реки. Рельсы одноколейки сверкают на солнце.

Ерлан и Сашка стоят возле валуна. Ерлан слегка подталкивает мальчика ближе к холмику.

— Молись, Сашке, — говорит он. — По-вашему. Надо.

— Я не умею, ата, — тихо и серьезно говорит мальчик, осторожно дотрагиваясь ладонью до серого валуна.

В доме Ерлана за столом сидят Верка и Ежи. Перед ними бутылка спирта. Хлеб. Кружки.

— «Мой костер в тумане светит, искры гаснут на лету», — поет Верка хмельно, неверно и теребит Ежи: — Ну, подпевай! Не умеешь?

Он улыбается, целует ей руку.

— «Ночью нас никто не встретит, мы простимся на мосту...» — поет она.

Ерлан и Сашка стоят на пороге.

— Нацменьшинства приехали! Ура! «На прощанье шаль с каймою!» — Верка обнимает поляка. — Познакомьтесь, товарищи! Здрасьте! Мы Верка с Ёжиком!

Сашка молча проходит через комнату, бросается на кровать лицом вниз и натягивает себе на голову одеяло. Верка встает, садится на край кровати, кладет ему руку на голову.

— Ты чего? Сашок? Поздравь же!

Сашка срывает с себя одеяло, сбрасывает Веркину руку и смотрит на нее заплаканными глазами.

— А Сталину что? — кричит он. — Опять ничего?

И снова с головой накрывается одеялом.

— Саш, я картинку нарисую красивую, ты отнесешь.

— Это же нечестно, он же поймет! — кричит из-под одеяла Сашка.

— Тогда сам ему стих какой-нибудь выучи, — растерянно предлагает Верка. — На конкурс.

— Какой стих? Какой стих? Нужен ему очень мой стих! — Сашка снова сбрасывает одеяло и снова накрывается им. — Он же их так никогда не отпустит!

Ерлан по-прежнему стоит на пороге комнаты.

— Вшысцы жиды шветне... то ест хо-ро-шо... грайон на скрыпцах, — вдруг говорит Ежи. — Направде. Так то ест.

Средняя школа № 1 имени товарища Буденного. Детский дом. Ерлан выходит из дверей. В одной руке у него скрипка и смычок, в другой маленькая домбра. Он проходит через двор на улицу аула. Сразу же из детдома вылетает пионервожатый Алик.

— Назад! — кричит он. — Товарищ казах! Немедленно верните инвентарь!

За ним спешит тетка в синем халате, весело бегут пионеры в серых штанах. Горнист в центре двора, подбоченившись, выдувает дикие звуки.

Ерлан уже невозмутимо идет по улице.

— Отдай скрипку, черт! — кричит товарищ Алик, догоняя его.

Балгабай появляется из дверей райотдела милиции на крыльце, с интересом смотрит на Ерлана, на его преследователей.

Ерлан останавливается у крыльца.

— Рад тебя видеть, Балгабай, — спокойно говорит он. — Здоров ты?

[14] Похищение лошадей.

— Спасибо, тате Ерлан, — отвечает Балгабай. — И я тебя рад видеть. А твое как здоровье?

— Товарищ Балгабай! — несчастным голосом восклицает пионервожатый и надевает очки. — Прикажите этому, пусть он инструмент отдаст!

— Зачем? — спрашивает Балгабай. — Он вернет. Тате Ерлан очень честный. У нас в роду все такие. Поиграется и вернет.

Показывает, как Ерлан будет играть на скрипке, смеется и уходит в райотдел. Ерлан, даже не взглянув на пионервожатого, продолжает свой путь. Кореец Глеб в кепке козырьком назад и с папиросой в зубах смотрит на него из-за дома.

Закат. Сашка, обхватив руками коленки, задумавшись, сидит на насыпи. Бесконечный товарняк громыхает по рельсам. Бесшумно возникает Глеб с папиросой в зубах, садится рядом с Сашкой. И сразу же вся его свита рассаживается вокруг них.

— Курнешь, Санек?

— Можно.

Сашка протягивает руку. Глеб достает из кармана штанов пачку, щелчком выбивает оттуда папиросу. Сашка прикуривает у него, выпускает дым, закашлявшись, но продолжает курить.

— Ночью пойдешь? — спрашивает Глеб. — Заходить за тобой?

— А чего? Можно, — отвечает Сашка и сплевывает в сторону.

— А твой уже домой топает, — улыбается кореец. — Музыку тебе несет.

Скрежет скрипичного смычка по струне.

Сашка с плачущим лицом стоит, неумело держа скрипку, со злостью водит по ней смычком и повторяет:

— Не буду. Не буду. Не буду. Все равно не буду.

Ерлан сидит на полу на кошме, поджав под себя ноги, и бесстрастно следит за мальчиком. На коленях у него лежит его домбра.

— Дурацкая скрипка! — кричит Сашка. — Ненавижу ее.

Он опускает руку со скрипкой, смотрит на Ерлана. Тот молчит. Сашка снова прикладывает инструмент к щеке, снова проводит смычком по струне, извлекая ужасный звук. Решительно кладет скрипку на стол. И отворачивается к стене.

— Сашке, — слышит он.

Сашка поворачивается. Ерлан протягивает ему маленькую домбру, достав ее из-за спины. Сашка осторожно берет ее, смотрит на Ерлана. Тот легонько трогает струны своей домбры. Сашка садится рядом, поджав под себя ноги, и, прикоснувшись к струнам маленького инструмента, в точности повторяет замирающий звук.

Ерлан уже сильнее ударяет кистью руки по струнам. И Сашка — тоже. Ерлан играет. Сашка — тоже. Вдруг Ерлан перестает играть. Но Сашка не замечает этого и увлеченно продолжает играть один.

Ерлан довольно улыбается. Слушает. Кивает головой. Снова играет и весело поет по-казахски: «Эй, посмотрите, там какой-то мальчишка взял в руки домбру. Вот смех-то!»

Сашка собрался состязаться с самим Ерланом, знаменитым музыкантом!

И он задорно отвечает ему — так же по-казахски: «Эй, Ерлан, не задавайся, посмотрим, как ты будешь смеяться, когда этот мальчишка сыграет на домбре для самого Сталина!»

И они оба смеются. Ерлан и Сашка.

Ночь. Ерлан храпит на кошме. Сашка на своей койке с открытыми глазами. Рядом лежит маленькая домбра. Он прислушивается. Тихий свист за открытым окном. Сашка откидывает одеяло, опускает на пол ноги. Гладит ладонью свою домбру, целует ее. Оглядываясь на спящего Ерлана, на цыпочках идет к двери.

Ночное небо полно звезд. Во дворе темнеет фигура коня, блестят его глаза. Овцы не спят, волнуются в своем загоне. Сашка перебегает через двор. Глеб стоит за изгородью. Протягивает Сашке руку, тянет за собой. Они исчезают в ночи.

Одиноко кричит ночная птица. Тихо шелестят камыши. Мальчики быстро и бесшумно, босые, идут вдоль реки. Глеб впереди, уверенно. Сашка, оступаясь, падая и вновь вставая, за ним.

Река изгибается и, чернея, сливается со степью.

Теперь мальчики идут вдоль одноколейки. Вдруг впереди вспыхивает свет. Два прожектора на грузовиках, медленно поворачиваясь, шарят по степи. И замирают, освещая пространство вокруг станционного домика, тупик, состав с решетками на окнах, большие

«Урал-Зисы» с людьми в одинаковых робах в кузовах, и автоматчиков в оцеплении, и вертухаев, и бешено рвущихся с поводков овчарок.

Крики, команды, лай собак. Машины с людьми все подъезжают и подъезжают с ревом.

Мальчики, низко пригнувшись, перебегают по темноте пространство между одноколейкой и рельсами главного пути, падают на землю и ползут под состав.

Они лежат между колесами и смотрят. Вертухаи откидывают борта кузовов, некоторые из них взбираются туда и сбрасывают людей на землю. Автоматчики прикладами сбивают всех в кучу.

Молодой генерал-кавказец и майор энкавэдэшник стоят у станционного домика. На расстоянии от них навытяжку застыл Балгабай.

— Где люди? Где люди?

Старик кореец, слепой, вывалившись из кузова, ползает в луче прожектора на коленях по земле и, хватаясь за ноги вертухаев, кричит:

— Где люди?

— Чисто должно быть на тыщу километров. — Молодой генерал стучит мундштуком папиросы по коробке. — Чувствуешь, кацо, какого человека ждем? Вот так.

— Где люди? Где люди?

Вертухаи отрывают старика от своих ног. Он снова цепляется за них. Его бьют прикладом по спине. Он падает грудью на землю. Двое зэков хватают его под руки, поднимают, ведут к общей куче, освещенной прожектором.

В глазах Глеба слезы, он скребет ногтями землю, запихивает ее себе в рот.

Свет слепит зэкам глаза. Они жмурятся, закрываются руками.

— Смотри, — едва слышно шепчет Глеб. — Есть твои?

— Нет, — шепчет Сашка тоже с глазами полными слез. — Моих нет.

Раннее утро, солнце поднимается над горизонтом. Сашка тихо появляется во дворе из-за изгороди. И сразу останавливается.

В загоне, спиной к нему, наклонившись, что-то делает Ерлан. Овцы взволнованно блеют.

Сашка с любопытством подходит к загону. Ерлан распрямляется, поворачивается к мальчику. На руках у него белый, без единого пятнышка новорожденный ягненок.

— Ой! — восторженно шепчет Сашка. — Хорошенький... Это Сталину.

— Эппак екен[15], — говорит Ерлан.

— Эппак, — повторяет Сашка.

— Бул жаксы екен[16], — говорит Ерлан. — К добру.

По степи едет открытый «Газ-67» защитного цвета.

Рядом с молодым водителем в форме сидит майор энкавэдэшник, сзади трясется Балгабай.

В загоне Сашка и Асембала, присев на корточки перед лежащей на боку овцой, смотрят, как сосет ее белый ягненок.

— Э, Асембала? Чего? — говорит Сашка. — Как его назовем?

— Козы[17], — смеется Асембала. — Бе-е-е! Козы!

— А я знаю! Кипяток!

— Кипяток! — смеется Асембала. — Я знаю! Кипяток! Кипяток!

— Между прочим, мы с Ерланом думаем подарить его Сталину.

— Бесбармак?

— Дура! Опять двадцать пять! Не из чего у Сталина бесбармак делать?

Верка стремительно появляется во дворе. Увидев Сашку, бежит к загону.

— Скорей, скорей, — шепчет она ему. — Уже у меня были, сейчас к вам придут.

Сашка торопливо хватает ягненка на руки. Овца взволнованно поднимается на ноги. Верка тянет мальчика за собой. И они оба застывают на месте.

Энкавэдэшник и Балгабай входят во двор. Ерлан выходит из дома, останавливается на пороге.

— Ерлан Батырбаев, железнодорожник, — говорит Балгабай энкавэдэшнику. — Местный. Участник войны.

— Сам помню, что местный, — говорит энкавэдэшник.

Он обводит глазами всех стоящих во дворе. Взгляд задерживается на Сашке с ягненком. Но лишь на мгновение. Мимо стойла с конем он идет к загону. Балгабай за ним. Энкавэдэшник дотрагивается до овцы.

— Бя-я-я-ша-а... — и смотрит на ко-

---

[15] Совсем белый.

[16] Это хорошая примета.

[17] Ягненок.

ня, на Ерлана. — Продашь? Животных своих нам продашь? А? Бабай?

Он говорит громко, как с глухим.

— Однолошадник он, — из-за его плеча деликатно объясняет Балгабай.

— Так ведь не конфискуем же, за рубли, — говорит энкавэдэшник. — Для большого государственного дела.

— Однолошадник он... Так по-старому, — повторяет Балгабай. — Жалтыз атты ребен... на нашем... на местном... языке...

— Ты что, милиция? А? Ребен-мебен! — грозно смотрит на него энкавэдэшник. — Сват-брат он тебе? Родственник?

Балгабай молчит.

— Все вы тут родственники, — усмехается майор. — Знаю я вас.

И вдруг подходит к Сашке, по-прежнему стоящему рядом с Веркой с ягненком на руках. Смотрит на него долго, прищурившись.

И Сашка смотрит на него — большими, тревожными глазами.

Энкавэдэшник снова усмехается. Оборачивается к Ерлану.

— Этот, что ли, твой знаменитый Абрамчик?

Ерлан молча и хмуро делает шаг к нему с крыльца.

— Стой где стоишь, — энкведэшник кладет руку на кобуру. — Смотри, ошибку сделаешь, участник войны.

Ерлан останавливается. Тишина.

— *Бог, он ведь какими большими делами ворочает,* — говорит голос немолодого человека. — *Что я для него? Малость, песчинка... Но, значит, были у него по моему маленькому поводу какие-то другие планы...*

Энкавэдэшник неожиданно щелкает Сашку по носу.

— Вылитый казах, — говорит он.

«Газ-67» дожидается перед домом на солнце. Водитель клюет носом, расстегнув верхнюю пуговицу воротничка. И сразу же, встрепенувшись, застегивает ее.

Майор лезет на переднее сиденье. Балгабай тоже заносит ногу на подножку.

— Поехали, — трогает энкавэдэшник водителя за руку, — к бениной маме!

«Газ-67» рвет с места. Балгабай растерянно остается стоять на дороге.

Старик с редкой белой бородой, в халате возникает в степи из-за горизонта. Неторопливо движется к белым саманным домикам, виднеющимся невдалеке.

Балгабай с мрачным лицом едет на велосипеде по дороге из аула. Колеса вихляют из стороны в сторону. Он заметно пьян.

Катит дрезина по рельсам одноколейки. Фаты работает рычагами, поет громко:

В Семипалатинск я схожу,
Туда семечка везу.
Много дженьга соберу
И себе спинжак куплю.

Сашка в белой рубахе посреди комнаты. Старик в халате стоит перед ним. Рядом с ним Ерлан. Верка и Ежи сидят у стола.

— Эулие-ата, — кланяется Ерлан старику. — Бул балага кёз тимеу ушин, бале жаладан, дерттен эулан балуы ушин, баскаша есим беринызши[18].

Старик вынимает из-за пазухи книгу в кожаном переплете, прикладывает ее ко лбу, к бороде и бормочет под нос по-арабски:

— О всемилостивейший и всемогущий создатель восемнадцати тысяч тварей, летающих в небесах, двигающихся по земле и плавающих в воздухе! О творец вселенной, о мудрый создатель света того и другого, да дойдет наша молитва до твоих ушей и будет принята тобою!

Он простирает над головой Сашки руку.

— Ендисенин этым Сабыр болары уктым ба[19].

— Сабыр, — повторяет Ерлан.

— Сабыр, — говорит Сашка и смеется.

Верка встает и торжественно протягивает ему красный галстук, сшитый из разных кусочков материи.

— От меня. Как на день рождения. На конкурс пойдешь выступать, наденешь.

— Нельзя. Я не пионер, меня не приняли, — печально говорит Сашка. — Дедушка Яша ходил их уговаривать, они все равно не приняли.

— Ну и ладно. Кто знает? — смеется Верка.

---

[18] Святой, назови этого мальчика таким образом, чтобы все беды и несчастья, все болезни покинули его. Дай ему новое имя.

[19] Теперь ты Сабыр.

— Нет, нечестно, — слабо сопротивляется Сашка, глядя на галстук.

— А не принимать тебя честно? Ты — пионер!

Она накидывает галстук ему на плечи. Он выбегает из комнаты.

Размахивая над головой красным галстуком, Сашка бежит по двору к загону. Белый ягненок смотрит оттуда на него.

— Кипяток! — кричит ему Сашка. — Я теперь Сабыр!

Он бежит по двору за изгородь.

— Асембала! Асембала! Я теперь Сабыр!

И натыкается на дунганина. В руке у того конверт.

— Фаты-ага! — радостно кричит Сашка. — Всё! Я теперь не Сашке. Я Сабыр!

В комнате старик сидит за столом с пиалой в руке. Перед ним чайник, молоко, хлеб. Он медленно тянет забеленный молоком чай из пиалы.

Ерлан, Фаты и Верка стоят у открытого окна, освещенные солнцем. В руках у Верки конверт, она достает из него исписанный листок, разворачивает его.

— «Дорогие нам теперь советские люди из далекого казахского села, — читает Верка. — Мы с Левой третий день прыгаем с радости, хотя нам много лет каждому, что теперь у нас есть этот наш дорогой мальчик...»

Балгабай въезжает во двор на велосипеде. Едет к дому, слезает с седла, падает, поднимается, опираясь руками о землю.

— «Конечно, его папа Котя был такая важный шишка, писал в газете «Правда», Горький с ним советовался каждый день, что Котя не очень нас вспоминал, — продолжает читать Верка. — Но раз такое несчастье, что, мы без сердца? Так мы с Левой уже страшно скучаем за этим нашим дорогим мальчиком...»

Лицо Балгабая возникает с той стороны окна.

— Пана Домбровская, — говорит он насмешливо. — Верка-блядь.

Ерлан смотрит на него, хмурится. Глаза его становятся еще уже от медленной и пока никому не заметной ярости.

А Балгабай вламывается в комнату. Оступается, хватается за стену. Старик, увидев его, поднимается из-за стола.

— Э-э! Таты келдим бе? — смотрит на него Балгабай. — Диуана, мен саган йтыл отыртым![20]

Но тут же забывает о нем и поворачивается к сидящему у стены поляку.

— Домбровский! Встать!

Поляк сидит.

— Домбровский! Встать! — орет Балгабай. — Перекличка!

Поляк сидит. Но вдруг встает. Верка толкает его опять на стул.

— Сиди! — И Балгабаю: — Ты энкавэдэ про Сашку сказал? Ты?

— Я? Не я. Они всех хитрее. Они меня хитрее. Но я тоже хи-и-итрый... — Он расстегивает кобуру, вынимает пистолет, направляет его на Верку. — Верка, хенде хох, ноги в стороны! К тебе идем! Быстро!

Ерлан заслоняет собой Верку, встав перед ней. Лицо его страшно.

— Э-э, Ерлан, — бормочет Балгабай, отступая, но не опускает руку с пистолетом. — Ты чего? Мы же родственники...

Ерлан кладет ему руки на плечи и смотрит в глаза.

— Врешь, — говорит он. — Не родственники мы.

Он сжимает его могучим объятием и поднимает в воздух. И держит так, как будто хочет ударить об пол.

— Ой, казах, — Фаты закрывает лицо руками. — Чё делаешь, туда-сюда?

Ерлан, держа Балгабая на весу, идет с ним к двери, ногой распахивает ее, выходит на крыльцо. Поднимает его еще выше, сейчас бросит... Но неожиданно осторожно опускает Балгабая на крыльцо и уходит в дом.

— Нет, ты чего? — сидя на приступке, с хмельной обидой бормочет Балгабай и машет рукой с пистолетом. — Твой род Батырбековых, мой род Юсупжановых... Мы ж из одного жуза...

Верка, держа поляка за руку, выходит из дома. Они проходят мимо сидящего Балгабая за изгородь и входят в ее дом. Верка закрывает за собой дверь.

Балгабай несколько мгновений сидит, пьяно уставившись на эту дверь. Верка выглядывает из окна и закрывает его створки.

Балгабай снимает пистолет с предохранителя, вскакивает на ноги и бежит, спотыкаясь, к Веркиному дому.

---

[20] Опять явился? Дивана (нищенствующий странник. — *П.Ф.*), я что тебе сказал?

— Выходить! — стучит он рукоятью пистолета в дверь. — Не задерживаться!

Он с размаху бьет пистолетом в окно. Брызгают осколки стекла.

В доме тишина. Вдруг распахивается дверь, вырывается Ежи.

— Пся крев! — бросается он на Балгабая. — Ешче Польска нэ згиненла!

Они оба падают на землю. Пистолет вылетает из руки милиционера. Верка выбегает вслед за поляком и останавливается на пороге, закрыв руками лицо.

В тишине слышно дыхание борющихся людей. Они яростно катаются по земле в пыли. То один, то другой оказывается сверху. Душат друг друга, бьют. Пистолет лежит в полуметре от них.

Балгабай, надавив коленом на грудь поляка, стискивает его горло. Рука поляка тянется к пистолету. Пальцы царапают землю, подбираясь к рукоятке. Наконец, он все-таки дотягивается до нее...

— Ёжик! — кричит Верка и бежит к ним. — Балгабай!

Казашки-соседки выглядывают из своих домов, выходят.

Пистолет в руке у Ежи. Он медленно подтягивает руку к груди. Пистолет оказывается между ним и Балгабаем. Балгабай ладонью сильно бьет Ежи по лицу — по одной щеке, по другой. Голова поляка дергается.

Выстрел.

Казашки сразу прячутся в свои дома, закрывают окна.

Оба тела неподвижны. Наконец, пошатываясь, встает Балгабай. Поляк остается лежать на земле.

Ерлан и за ним Фаты быстро появляются из дома.

Сашка бежит из степи.

Верка опускается на землю рядом с Ежи, трогает его за лицо, приподнимает голову, но она безжизненно падает. Верка вскакивает на ноги, бросается к Балгабаю, толкает его в грудь раз, другой, он пятится от нее. Она снова падает рядом с Ежи. Гладит его по щеке. Поднимает глаза на стоящих над ней людей.

— Может, искусственное дыхание? А? — спрашивает она жалко, просительно. — Он же говорил... искусственное дыхание...

— Не я! — Балгабай заглядывает в глаза Ерлану и Фаты. — Не я! Это он сам!

Верка садится. Юбка ее задралась, она сидит на земле, широко расставив босые ноги, согнутые в коленях, и опустив голову. Волосы закрывают лицо. Она поднимает голову, обводит всех взглядом.

— Он сам. Правда, — тихо говорит она. — Будь ты проклят, Балгабай.

Детдомовец Коля в серых штанах, белой рубашке, с алым галстуком, подбоченясь, дует в сверкающий на солнце горн. Чистые, призывные звуки летят из горна. На мачте в углу двора чуть трепещет на легком ветерке красный флаг. Две фигуры на аллее, обсаженной тополями. Большая и маленькая. Ерлан в гимнастерке, с медалями на груди, в зимней шапке, с домброй в руке. Сашка в белой рубашечке, явно перешитой из Веркиной нижней, с самодельным красным галстуком и тоже со своей домброй.

— Тате, — спрашивает он, поглядывая на Ерлана, — а ты сколько немцев убил? Можешь сосчитать?

— Нельзя, — улыбается Ерлан.

Из-за деревьев бесшумно возникают мальчишки. Глеб с папиросой в зубах впереди. Они идут за Ерланом и Сашкой, перешептываются, посмеиваются.

Он оглядывается, подмигивает, улыбается им. Альбинос, вывернувшись перед всеми, дергает его за рубашку.

— Санек, курни!

И смеется.

И сразу же Глеб на ходу, молча, крепко бьет его ладонью по затылку.

Во дворе детского дома шумно толпятся взрослые и дети. Здание украшено портретом вождя, флагами и транспарантом со словами: «29 августа 1949 г. 108 дней до дня рождения товарища Сталина».

Перед входом стол, покрытый красным, на нем графин с водой, стаканы, лежат папки, карандаши. Рядом стоят несколько пустых стульев. Одинаково одетые, стриженные наголо детдомовцы выносят из дверей скамейки, ставят их в два ряда напротив стола. Очень взволнованный и деловой пионервожатый товарищ Алик с какими-то бумагами в руке руководит ими.

Фаты тоже в гимнастерке с медалями, увидев Ерлана и Сашку, пробирается к ним в толпе. Здоровается с Ерланом за руку, смотрит на его грудь, считает пальцем медали.

— Э-э, ты чего, казах? — говорит он. — Обогнал Фаты, туда-сюда! — И сразу же, оглянувшись, таинственно придвигается к его уху: — На Луну полетят. От нас, — шепчет он. — Один

парнишка, наш, дунганин, из Семипалатинска приехал, он знает. Или на Марс? Сталин приказал.

Самолет, кажущийся черным против солнца, летит в небе над степью. Два истребителя, как будто сдерживая свою скорость, по бокам сопровождают его.

Внизу, на площадке степного аэродрома, оцепленного автоматчиками, задрав головы, смотрят в небо генералы и офицеры и какие-то важные штатские. Впереди, рядом с генералом-кавказцем, высокий человек в темном костюме, в шляпе, с длинной, широкой, с проседью, бородой. В последнем ряду — майор энкавэдэшник.

От группы встречающих к посадочной полосе тянется ковровая дорожка. В стороне стоят черные «Виллисы», а чуть дальше — два танка. Самолеты делают круг над аэродромом.

Звонкий мальчишеский голос:

За все, чем мы с тобою дорожили,
Призвал нас к бою воинский закон...

Внимательно слушает чтение комиссия за столом. Начальственного вида средних лет казах в габардиновом костюме с орденом, седой человек с университетским значком, пожилая казашка с высокой прической, Балгабай в парадном кителе, пионервожатый товарищ Алик.

Теперь мой дом не там, где прежде жили,
А там, где отнят у мальчишки он.

Тот самый мальчик, которого мы видели раньше в пионерской комнате, заканчивает декламацию. Аплодисменты. Пожилая казашка вытирает слезы.

Сидящие рядом на передней скамье Ерлан, Фаты и Сашка тоже аплодируют. Члены комиссии тихо переговариваются. Наконец встает пионервожатый.

— Комиссия, — говорит он, — решила... дружно... Ученик четвертого класса «А» Гулько Петя за отличное чтение Константина Симонова допущен во второй тур...

Аплодисменты. Товарищ Алик поднимает руку.

— ...конкурса на лучший детский подарок Иосифу Виссарионовичу Сталину, проходящего по всей нашей необъятной Родине. — Он берет со стола список. — Следующий вызывается...

Он надевает очки.

Сашка поднимается со скамейки и подходит к столу со своей домброй.

— Тебя разве вызывали, мальчик? — ласково и удивленно спрашивает седой человек из-за стола. — Ты кто? Как тебя зовут?

— Меня зовут Сабыр, — отвечает Сашка. — Фамилия — Повзнер.

Он садится на землю, поджимает под себя ноги, ударяет пальцами по струнам домбры и поет по-казахски: «Подарю я Сталину моего любимого белого ягненка, которого зовут Кипяток. Когда он вырастет, он будет самым красивым в отаре у товарища Сталина».

Седой раздраженно слушает Алика, шепчущего ему что-то, потом сам с извиняющимся видом что-то объясняет бесстрастному начальнику в габардине. Балгабай сидит мрачный, опустив голову.

А Сашка поет: «Мой Кипяток, когда Сталин будет тебя гладить, шепни ему, пожалуйста: «Далеко, в Сары-Юрт живет мальчик, у которого арестовали папу и маму...»

— Всё! — ударив кулаком по столу, вскакивает седой. — Достаточно!

Но Сашка, не слушая его, продолжает самозабвенно петь: «Отпусти их, товарищ Сталин, это я прошу тебя, твой любимый ягненок...»

— С кем он пришел? — кричит седой. — Прекратить хулиганство!

Ерлан встает со скамьи и, подкинув домбру, тоже ударяет по струнам...

И под аккомпанемент домбры возникает в степи странный, как мираж, город.

Здесь будто бы настоящие дома с окнами, за которыми пустота, словно в этих домах одни только кирпичные стены. И такие же пустые здания, на которых написано: «Почта», «Больница», «Театр», «Школа».

На улицах неподвижные автомобили, в которых никто не сидит, и танки. Даже вырезанные из фанеры и раскрашенные люди — женщины, мужчины, дети — стоят у домов, переходят улицы под светофором, входят в школу.

Живые лица верблюдов, лошадей, овец, собак, спокойно и покорно смотрят из-за решеток загонов.

И над всем этим возвышается башня. Нестерпимый свет вдруг вспыхивает на ее вершине. Свет без звука.

Свет становится все ярче. Какая-то невероятная сила, легко разметав все строения, поднимает в воздух автомобили, животных, фанерных людей...

В этом же ярком свете медленно

движется по рельсам дрезина. Фаты работает рычагами. Ерлан курит, сидя на корточках. Верка обнимает поляка Ежи. Сашка держит на руках белого ягненка. Асембала, смеясь, гладит его. И Балгабай так же медленно едет на велосипеде вдоль пути. И Глеб, в кепке и с папиросой в зубах, так же медленно бежит с другой стороны со всей своей стайкой.

Слепящий свет заливает и растворяет все.

— *Через много лет я узнал,* — говорит немолодой голос, — *что 29 августа 1949 года в 170 километрах от Семипалатинска был успешно произведен первый в СССР взрыв атомной бомбы...*

Над полигоном, где стояла башня, поднимается к небу гигантский черный гриб.

— *Я видел эти знаменитые снимки... и мне казалось, что это страшный Бог моего дедушки встал над миром, чтобы покарать за все его грехи...*

Над длинной траншеей, выкопанной в степи, видны генеральские фуражки и шляпы. Земля в траншее покрыта ковром.

Берия снимает пенсне, протирает стекла, снова надевает его и обнимает Курчатова, человека с бородой.

— Слава Богу, нормально все получилось. Хороший подарок Сталину. Надо звонить. — Он добродушно улыбается. — Волнуется, наверное, старик.

Адъютант протягивает ему полевой телефон и снимает с него трубку. Берия подносит трубку к уху, лицо его становится торжественным...

Ночь. За окном в доме Ерлана горит керосиновая лампа. Верка сидит у стола, на котором лежат Сашкины вещички. Он в одних трусиках стоит перед ней. Она заканчивает подшивать рубаху, откусывает нитку. Через голову натягивает на него рубаху. Берет Сашку за руку, осматривает ногти.

Ерлан подходит к столу с солдатским вещмешком, кладет туда вещи, заворачивает в газету боурсаки, бутылку с молоком, кладет в мешок домбру. Сашка снимает со стены фотографию родителей. Оборачивается к Ерлану.

— Я ведь не маленький, тате, — говорит он. — Я ведь знаю, что их нет.

Ерлан, дунув, гасит лампу. В комнату медленно вползает рассвет.

За окном стоит Балгабай.

— Всё, — говорит он. — Идем. Быстро. Пока спят.

Саманные домики на фоне рассветного неба. Ерлан, Верка и Балгабай стоят за изгородью. Сашка с вещмешком за плечами вбегает в загон, целует белого ягненка в мордочку.

— До свиданья, Кипяток, — шепчет он. — Может быть, еще увидимся?

Четверо поднимаются на насыпь. Сашка карабкается, помогая себе руками. Ерлан поддерживает снизу мешок. Они встают рядом с рельсами. Вдруг над насыпью показывается Фаты. В руках кастрюля, обвернутая газетой.

— Капуста, лапша маленько, — сует он кастрюлю Сашке. — Я готовил, туда-сюда.

Сашка берет кастрюлю.

— Чё? Без Фаты хотели? — укоризненно говорит дунганин. — А я же хитрый, туда-сюда. Я хитрый, Балгабай?

— Ты очень хитрый, Фаты, — соглашается милиционер.

Ерлан встает на колени, прикладывает ухо к рельсам.

— Идет? — спрашивает Верка.

Ерлан кивает головой, встает. Верка бросается к Сашке, обнимает его.

— Эх вы, нацменьшинства, — смеется и плачет она и почему-то топает ногой.

Паровоз гудит. Пассажирский появляется, приближается и замедляет ход. Знакомый проводник открывает дверь тамбура. Выглядывает, смотрит в одну сторону состава, в другую.

— Давай, Ярлан-душа, — торопит он. — Давай!

Ерлан подхватывает Сашку на руки, смотрит ему в глаза.

— Сашке... — говорит он. — Сашке...

Сашка прижимается к его щеке.

— Не умирай без меня, — шепчет он. — Мы с тобой кочевать уйдем. Далеко-далеко, по всей степи...

Проводник протягивает руки. Ерлан отдает ему Сашку. Поезд трогается. И в этот момент на насыпи появляются кореец Глеб и мальчишки. И Асембала с ними. Они бегут за набирающим скорость поездом.

Асембала вырывается вперед.

— Сашке! — кричит она на бегу. — Подожди! Сашке! Подожди!

— *Я иногда думаю, было это все или не было...* — говорит голос.

Ерлан сидит в комнате у стола.

В окно видно, как Балгабай выхо-

дит из Веркиного дома. Потягивается, отходит в сторону, мочится, застегивает ширинку, садится на велосипед...

Ерлан встает, надевает шапку, берет брезентовую сумку с инструментами, надевает через плечо. И вдруг падает на одно колено. На лице его удивленная улыбка. Держась за стену, он тяжело поднимается. И снова падает, лицом вниз.

Балгабай едет по дороге, крутит педали. Поет:

Ай-да баба, хороша,
Очень даже хороша.
Русский баба хороша.
Верка-баба хороша...

Ветер посвистывает над степью. Глиняные надгробья мазара с полумесяцами на башенках.

Мужчины, среди них Балгабай и Фаты, быстро несут на плечах носилки с телом, завернутым в саван. Верка, в черном платке на голове, идет за носилками. Мужчины останавливаются возле прямоугольной ямы. Здесь стоит старик с седой бородой, в халате. Сняв с носилок тело, мужчины осторожно опускают его в яму. Двое из них лопатами засыпают ее. Остальные бросают туда по горсти земли.

— Иманын жолдас болсын, — говорят они. — Жаткан жерин торка болсын[21].

Все опускаются на колени. Старик садится у западного края могилы и негромко читает молитву. Замолкает. И все молчат. Встают и так же молча отходят от могилы. Идут. Останавливаются, возвращаются.

— Он был хороший человек, — говорит Балгабай очень громко. — Слышишь, Жебраил?[22] Он был очень хороший человек!

И все уходят. Все дальше и дальше. Фаты идет, понурившись. Верка ведет его под руку. Он вдруг останавливается, оборачивается лицом к могиле.

— Ты чё? Ты чё, казах? — плачет он. — Дурак совсем? Ты чё сделал, туда-сюда?

— *Я иногда думаю, было это все или не было,* — повторяет голос. — *А может быть, все это лишь страшная и прекрасная сказка, которую я сам себе все время рассказываю, старый дурак...*

Черный «Мерседес» едет через аул. Рядом с водителем сидит молодой казах. На заднем сиденье — пожилой господин в дорогом костюме, в белом кепи на седой голове. Он с любопытством смотрит в окно.

Мальчишка в желтой куртке мчится на мотороллере. Три юные девушки, смеясь, провожают его глазами. Звонок. Одна из них вынимает из кармана мобильный телефон, прижимает к уху.

«Ресторан-дискотека «Джейран» — написано на фронтоне кирпичного здания, где когда-то был детский дом. «Мерседес» уже едет по аллее, обсаженной тополями.

Старый господин стоит возле автомобиля, оглядываясь по сторонам. В руках его маленькая дорожная сумка. Земля здесь распахана, вдали виден движущийся по полю маленький комбайн. Но что-то здесь неуловимо напоминает то место, где когда-то стояли убогие саманные домики.

— Пожалуйста, подождите меня здесь, — с сильным акцентом говорит господин молодому казаху.

— Может быть, вас проводить, мистер? — спрашивает тот.

— Не надо, спасибо. Я знаю эти места.

— Да? Можно спросить, откуда?

— Они мне снились, — серьезно отвечает господин.

Глиняные надгробья мазара. Господин стоит, смотрит. Потом, кряхтя, опускается на корточки. Правая рука его свисает с колена. Он сплевывает в сторону.

Потом достает из сумки коврик, ножницы. Стелет коврик на землю, кладет ножницы. Снимает туфли. Садится на коврик. Надрезает ножницами лацкан пиджака и, сняв кепи, легонько рвет на себе седые волосы.

— Эль моле рохамим... — напевно произносит он и объясняет: — Это Кадиш, эке[23], Кадиш ятом, это мы читаем по родителям нашим... Да будет Имя Его великое благословенно вечно, во веки веков! Да будет Имя Его великое благословенно от века и до века! Да будет благословенно, возвышено, превознесено, возвеличено и прославлено Имя Святого, Благословен Он, выше всевозможных благословений и песнопений, восхвалений и утешений, произносимых в мире.

И скажем: Амен!

---

[21] Да сопутствует тебе добрый дух. Да будет твое место, где ты лежишь, мягким, как пух.

[22] Жебраил — архангел.

[23] Отец.

S U M M A R Y

In search of sense: new patriotism
Round table talk of sociologists, filmmakers, writers, publicists and critics.

Kirill Razlogov
Get-together of attractions
Review of Timur Bekmambetov's DAY WATCH (Russia).

Anatoly Korolyov
The Gospel of Michael
Review of Vladimir Bortko's MASTER AND MARGARITA (Russia).

Yury Bogomolov
The second advent
Review of Vladimir Bortko's MASTER AND MARGARITA (Russia).

Marietta Chudakova
How to learn «to love Motherland»?
Essay on the expenses of patriotic education in contemporary Russia.

Alexandre Khramchikhin
Patriotism without country
Patriotism of war type in peace.

Semyon Ekshtut
On one failure of Soviet writers
Literary class on allowances of the power.

Zara Abdullayeva
Mondo Veneziano. Context-62
Venice-2005.

Stas Tyrkin
Male-female
Review of Ang Lee's THE BROKEBACK MOUNTAIN (Canada).

Elena Stishova
Paradox of redundant knowledge
Review of Alexei German Jr's GARPASTUM (Russia).

Elena Plakhova
Improving Bertolucci
Review of Philippe Garrel's LES AMANTS REGULIERS (France).

Irina Lyubarskaya
West
Review of Terry Gilliam's THE BROTHERS GRIMM (USA).

Anton Dolin
Solution of the world
Review of Matthew Barney's DRAWING RESTRAINT 9 (USA — Japan).

Sergei Lavrentyev
40 lessons on mastery
Retrospective of Robert Wise at San-Sebastian International.

Irina Lyubarskaya
Kingsize
Portrayal of Peter Jackson.

Dmitry Komm — Mikhail Zolotonosov
Performance on going
Ideas of patriotism in Russian culture today.

Evgeny Gusyatinsky
Old technologies
San-Sebastian—2005.

Jim Jarmush:
«One should watch movies with shut eyes»
The filmmaker tells of his own and other people's films.

Gagik Karapetian
Who ordered Paradjanov
Version of Alexandre Yakovlev, Posthumous publication of the interview with the prominent leader of Perestroyka about prosecution of the noted director.

Pavel Finn
Boiling water
Script.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

Тираж 1-го завода 3000 экз.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 30.01.06. Подп. к печати 17.02.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 15,23
Заказ 6108. ГП «Московская типография №13», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

Создается творческая команда!!!

Впервые в России при участии крупнейших финансово-промышленных групп и поддержке государства создан инновационный киноцентр **MOVIE DPAЙВ**

На основе возрождения лучших традиций отечественного кинематографа и прогрессивных зарубежных технологий нами создается эффективная система кинопроизводства: кино начинается со сценария, успех сценария в синтезе творчества и технологии

Мы ищем талантливых, энергичных и идейных людей, способных думать и готовых к обучению!

киноцентр **MOVIE DPAЙВ**
www.moviedrive.ru

киноцентр MOVIE DPAЙВ

www.moviedrive.ru

Бутик MayFair (Новинский пассаж), тел. 225 92 71, **бутик «Сакура Гарден»** (Смоленский пассаж), тел. 937 81 04, **аптека La Provence на Остоженке**, тел. 201 72 20, **ТЦ «Арбор Мунди» на Таганке**, тел. 785 15 91, **бутик «Подарки» гостиница «Метрополь»**, тел. 927 69 80, **парфюмерный бутик гостиница «Radisson Славянская»**, тел. 941 89 68, **бутик Sharyz** (Преображенский пассаж), тел. 737 83 29, **ТД «Люкс»**, тел. 431 90 33, **салон Biogenie в Перово**, тел. 304 55 91
Эксклюзивный дистрибьютор компания «Солинг» тел. (495) 105-3313; факс (495) 911-3983; www.solingcosmetics.ru

компания СОЛИНГ

Звезды «Новой волны»
Фильм Жана-Люка Годара
«Женщина есть женщина»

Звезды реалити –
«ДОМ-2. Новая любовь»
на ТНТ

реалити-шоу
ДОМ 2
НОВАЯ ЛЮБОВЬ

КАЖДЫЙ ДЕНЬ
в 21.00

НА ТЕЛЕКАНАЛЕ
ТНТ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, А.АРТЮХ, Ж.ВАСИЛЬЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Л.КУЗЬМИНОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, С.МУРАТОВА, А.СОКОЛЯНСКОГО, Н.СИРИВЛИ, А.ФОМЕНКО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Новое поколение режиссеров: одиночки или «волна»?
«В круге первом» Александра Солженицына и Глеба Панфилова

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ПУТЕВОДИТЕЛЬ» Александра Шапиро
«СОБАКА ПАВЛОВА» Кати Шагаловой
«ПЫЛЬ» Сергея Лобанова
«ТБИЛИСИ — ТБИЛИСИ» Левана Закарейшвили
«ТАМ, ГДЕ СКРЫВАЕТСЯ ПРАВДА» Атома Эгояна

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
ИГОРЬ МИХАЙЛОВ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ
СТАНИСЛАВ ГОВОРУХИН
ОЛЬГА СВИБЛОВА

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Приход в профессию: проблемы современного кинообразования
Киев-2005, МКФ «Молодость»
Якутское кино

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

БОРИС ФРУМИН
ЭДУАРД БОЯКОВ
ЖЮЛЬЕТТ БИНОШ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Медиаживопись
ТВ: легенды и мифы

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Анастасия Пальчикова. «СЕМЕЙНЫЕ ЛЕГЕНДЫ»
Питер Гринуэй. ЗОЛОТО
Танкред Голенпольский, Юлия Глезарова. ОБЫКНОВЕННОЕ УБИЙСТВО
Иван Вырыпаев. БУХАРЕСТ-68
Зара Абдуллаева, Алексей Медведев. ВРЕМЕННАЯ ЖИЗНЬ